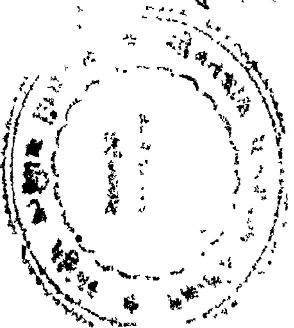
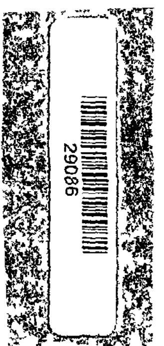
એતદ્ ૮૦-૮૧

જાન્યુ.–ફેબ્રુ. પંચાશી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૮૦-૮૧





ક્ષિતિજ સંશોધન-પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૮૦-૮૧

વર્ષ સાતમું
જાન્યુ.-ફેબ્રુ. પંચાશી

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી, રસિક શાહ, જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચાસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

રસિક શાહ
બી/૨૪, ગીતાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, અમર એસ્ટેટ, મ. ગાંધી માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
૭૪/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રક : રેખાશિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ રાયપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

હરીશ મીનાશ્રુ

લાયા સાખી બનાય કર, ઇત ઉત અચ્છર કાટ
કહે કબીર કબ લગ જીયે, જૂઠી પત્તલ ચાટ

દ્વિભાંગસુંદરની જીભે ચાટચાનો ચળકાટ
કાચો દાણો અન્નનો, આ તેનો કચવાટ

૦

દ્વિભાંગસુંદરે ઓડકાર ખાધા અને ગંધમાદન પર્વત પરથી ગબડેલા મરુતો માળવે જઈ પહોંચ્યાં. વ્યંજન વલૂર્યાં તો વનમાં દન લાગ્યો મેઘાડંબરે એમનાં જૂતિયાંને પાલિશ કરી. દીવાલો સોળે શણગાર સજીને દર્પણ બની. એમણે ફિલમ-ગીતના ઢાળમાં સીટી વગાડી તો પોલીસવાળાઓએ અંગત પિંગળશાસ્ત્રો રચી લીધાં. પ્રલયપુરુષે શંખ ફૂંકીને એમના કાનને જયઘોષથી અભડાવ્યો તો ખૂલી ગયેલી મચ્છરદાનીમાં સિંજારવ ફેલાયો. વૃદ્ધ ગઝલકારને રસ્તા વચ્ચેથી શેર જડયો :

સીમની કોરી હવામાં મોરના ડાધા હતા
ભેજથી એ ઓગળીને શ્રાવણે શાહી બને

દ્વિભાંગસુંદરે પુંકેસરની સળી હાથમાં ઝાલી કિત્તાની શોધ કરી એટલે પરવાળાના ઉકરડે હગતાં છોકરાંઓએ બીજો શેર જોડયો :

લોહીમાં રમતી મૂકેલી પૃથ્વીઓ ભૂલી પડી
તે ચણોઠીઝૂમખાં થઈ ઝૂલતી ગાઢાં વને

આ કવતક જોઈને સૌને થયું કે છે તો કોઈ દેવાંશી જીવ. પણ વખાનો માર્યો અદ્દલ માએ જણ્યો ગર્ભરમ્ય ઊભો છે ખડિયામાં. ખડકીમાંથી કોઈએ એમને આપ્યો લોટ, કોઈએ લંગોટ. ને પછી કહ્યું કે બારોટ, કંઈ સંભળાવો —

બસ આટલી વાત પર દિગ્ગજોને ઓછું આવ્યું તે નભને અનાયાસ સમેટી લઈ લોચન રચ્યાં તો ફ્રિઆંગસુંદરે સમુદ્રો સમેટી એક આંસુનું ઉદ્ઘાટન કર્યું. કમોદના કોળિયામાં કરગર આવી તે ભરી પતરાવળી છોડીને ઊભા થઈ ગયા ને મેરુપર્વતની ટોચે ઊભા રહીને પોતે જ કચવાતે મન પોતાનો ભંડો ફોડયો—તે આ કથાપોડસી.

ગઝલ—૧

(અર્થાત્ શ્રીપ્રભુના ફ્રિઆંગસુંદરાવતારની કથા)

ફ્રિઆંગસુંદરના હોઠે શરમનનો પ્યાલો
અને હાથમાં ચમકે પુંકેસરનો ભાલો
આ કાગળના સ્ફટિકદેશનો કુંવરપાટવી
ટપકું ખરતાં તુરત રચી દે દ્વીપપ્રવાલો
ક્ષીરસાગરમાં કમલપત્રની સુખશય્યા પર
કરે 'વામકુક્ષિ' ઓઢીને શબ્દ-દુશાલો
શાહીનાં આ તમસ ખૂંદીને વનવન વીંધે
ધરી પ્રજળતાં કેસૂડાંની કેક મશાલો
ફ્રિઆંગસુંદર અહો ! અવતરે સ્વર્ગ ત્યજીને
જટા વિખેરી તત્પર ઊભા કુંચિલાલો

ગઝલ—૨

(પડું પડું આ ફ્રિઆંગસુંદર)

ગઝલ વચોવચ ફ્રિઆંગસુંદર ઢની માફક ઢળી પડું
ઝુમ-ઝૂલણા ભાષા સુધું, ધાણુ અનર્ગળ છળી પડું
સંપટભાવે લિપ્ત લપેટું સમસ્તને લયપ્રલયમાં
ગર્ભમંગલા ઘર ઝગઢાળવે વાંકું રે ઝળકળી પડું
લગભગતાને મુકુર મનોગત ચળકે અક્ષરચૂડામણિ
તર્કતૂર આયુષ્યે ભંવર ભંગૂરમાં જઈ ભળી પડું
મનતરભોગ વિશેષણ મંજુ કરજાને શૃંગાર ધરે
કમલપત્રમાં સમરથ સોહત છંદ, લલિતમ્ લળી પડું

આંધ્ય મનોહર સ્તનકઠોર પર્વત ભિડર્યા રે શબ્દુના
દેખણુહારા કદલીકોમલ કષ્ટ સહે, ખળભળી પડું

ગઝલ—૩

(ધ્રિબાંગસુંદરનું બારીક અચડાવું લા. ઠા.ને)

સ્તવન કરું પરથમ પ્હેલાં શ્રી સફેદ સમરથ કેવળ છે
ખીણ ડુંગર ને ખડિયે ભૂરો તે ભંગુર પથ કેવળ છે

અબરખની સાથળ ભાષાની તિર્યક્ તિક્ત પ્રલંબ તૂરી
એક ગુંદથી બૃહદ્ લીલયા રચવું લથપથ કેવળ છે

ફવનપ્રાશ ચાટીને મનમાં મરવું મંદ મધુર મૃદુ—
જીર્ણજ્વરે આ શબ્દ પીડાતો હજી યથાતથ કેવળ છે

રચીરચીને રાચ્યો છો તે રાચરચીલું છે કેવળ
પર્યટનોની પાર પળે તે રચનાનો રથ કેવળ છે

લક્ષ્ય લાખનું ભવન ભાષનું છળનો છિન્ન પ્રદેશ જ છે
મનમાં એક પલીતો મૂકી ગયો મનોરથ કેવળ છે

કહો કિંહાં એ સ્થળ જ્યાં હું આ વાચ્ય-લભાચ્ય સકળ વર્જું
ધ્રિબાંગસુંદરના દેશે—જે તર્ક ન, તીરથ કેવળ છે

ગઝલ—૪

(પ્રાક્રમશાર્દૂળ ધ્રિબાંગસુંદરનું બબડવું એલફેલ)

ધ્રિમાંગસુંદર જુદ્ધ ખેલતાં લવિંગની લાકડીએ જી
નક્ષત્રોનાં બોરાં ચાખી અમે ભર્યાં છે પડિયે જી

ફૂલદડૂલે કોણ રમ્યું ને ખૂણેખાંચરે મોર ખર્યા
લયવાદળ લખલૂંટ દળ્યાં ને શબ્દ ઝર્યા ઢીંટડીએ જી

ઇન્ડિપેણથી નભ વલૂરતાં ચંદ્ર ફોતરું થૈ ઉખડે
સાથળ કયમ ઢાંકું રે, ચળ આવે છે વારેઘડીએ જી

ચકળવકળની ચાખડીઓ પ્હેરીને લટક્યા સકળ વિષે
દોષ હમાર નહીં હૈ,—કોકે ભાગ ભરી છે ખાડયે જી

બસ આટલી વાત પર દિગ્ગજોને ઓછું આવ્યું તે નભને અનાયાસ સમેટી લઈ લોચન રચ્યાં તો ખ્રિબાંગસુંદરે સમુદ્રો સમેટી એક આંસુનું ઉદ્‌ઘાટન કર્યું. કમોદના કોળિયામાં કરગર આવી તે ભરી પતરાવળી છોડીને ઊભા થઈ ગયા ને મેરુપર્વતની ટોચે ઊભા રહીને પોતે જ કચવાતે મન પોતાનો ઝંડો ફરકાવ્યો—તે આ કથાપોડસી.

ગઝલ—૧

(અર્થાત્ શ્રીપ્રભુના ખ્રિબાંગસુંદરાવતારની કથા)

ખ્રિબાંગસુંદરના હોઠે શરબતનો પ્યાલો
અને હાથમાં ચમકે પુંકેસરનો ભાલો

આ કામળના સ્ફટિકદેશનો કુંવરપાટવી
ટપકું ખરતાં તુરત રચી દે દીપપ્રવાલો

ક્ષીરસાગરમાં કમલપત્રની સુખશય્યા પર
કરે 'વામકુક્ષિ' ઓઢીને શબ્દ-દુશાલો

શાહીનાં આ તમસ ખૂંદીને વનવન વીંધે
ધરી પ્રજળતાં કેસૂડાંની કૈંક મશાલો

ખ્રિબાંગસુંદર અહો ! અવતરે સ્વર્ગ ત્યજીને
જટા વિખેરી તત્પર ઊભા હુંશિયાલો

ગઝલ—૨

(પડું પડું આ ખ્રિબાંગસુંદર)

ગઝલ વચોવચ ખ્રિબાંગસુંદર ઢની માફક ઢળી પડું
જીભ-ઝૂલણા ભાષા સૂધું, શ્રાણુ અનર્ગળ છળી પડું

સંપટભાવે લિપ્ત લપેટું સમસ્તને લયપ્રલયમાં
ગર્ભમંગલા ઘર ઝળહળિયે વીંટું રે ઝળહળી પડું

લગભગતાને મુકુર મનોગત ચળકે અક્ષરચૂડામણિ
તર્કતૂર આયુષ્યે ભંવર ભંગૂરમાં જઈ ભળી પડું

મનતરબોળ વિશેષણ મંજુ ઇચ્છાને શૃંગાર ધરે
કમલપત્રમાં સમરથ સોહત છંદ, લલિતમ્ હળી પડું

આંબા મનોહર સ્તનકઠોર પર્વત ભીડર્યા રે શબ્દુના
દેખણહારા કદલીકોમલ કષ્ટ સહે, ખળભળી પડુ

ગઝલ—૩

(ધ્રિબાંગસુંદરનું બારીક અથડાવું લા. ઠા.ને)

સ્તવન કરું પરથમ પ્હેલાં શ્રી સફેદ સમરથ કેવળ છે
ખીણ ડુંગર ને ખડિયે ભૂરો તે ભંગુર પથ કેવળ છે

અબરખની સાથળ ભાષાની તિર્યક્ તિક્ત પ્રલંબ તૂરી
એક બુંદથી બૃહદ્ લીલયા રચવું લથપથ કેવળ છે

કવનપ્રાશ ચાટીને મનમાં મરવું મંદ મધુર મૃદુ–
જીર્ણજ્વરે આ શબ્દ પીડાતો હજી યથાતથ કેવળ છે

રચીરચીને રાચો છો તે રાચરચીલું છે કેવળ
પર્યટનોની પાર પળે તે રચનાનો રથ કેવળ છે

લક્ષ્ય લાખનું ભવન ભાષનું છળનો છિન્ન પ્રદેશ જ છે
મનમાં એક પલીતો મૂકી ગયો મનોરથ કેવળ છે

કહો કિહાં એ સ્થળ જ્યાં હું આ વાચ્ય-લભાચ્ય સકળ વર્જું
ધ્રિબાંગસુંદરના દેશ–જે તર્ક ન, તીરથ કેવળ છે

ગઝલ—૪

(પ્રાક્રમશાર્દૂળ ધ્રિબાંગસુંદરનું બબડવું એલફેલ)

ધ્રિમાંગ્સુંદર જુદ્ધ ખેલતાં લવિંગની લાકડીએ જી
નક્ષત્રોનાં બોરાં ચાખી અમે ભર્યાં છે પડિયે જી

ફૂલદડૂલે કોણ રમ્યું ને ખૂણેખાંચરે મોર ખર્યા
લયવાદળ લખલૂંટ દળ્યાં ને શબ્દ ઝર્યા ઢીંટડીએ જી

ઇન્દ્રિપેણથી નભ વલૂરતાં ચંદ્ર ફોતરું થૈ ઉખડે
સાથળ કયમ ઢાંકું રે, ચળ આવે છે વારેઘડીએ જી

ચકળવકળની ચાખડીઓ પ્હેરીને લટક્યા સકળ વિષે
દોષ હમાર નહીં હૈ,—કોઈ ભાંગ ભરી છે ખાંડયે જી

ગડી વળેલી મોણ્ખિકઠારી પૂનમ ઊપડી કાગળિયે
માઝમરાતે મન ચળકે તો ચપટી ચોખા છડીએ જી

ગઝલ એટલે બગલ વલૂર્યાનું મદઝરતું સુખ, બલમ
મરવું તે મૂંઝાઈ જવું કે અંતકડીની કડીએ જી

ગઝલ—૫

(છીંકવ્યત્યયે તે પ્રત્યય ધ્રિબાંગસુંદરને)

કબોલું ત્યાં મન પગલું, મર્કટ કડો. પગ મરહૂમ છે
શરતચૂકથી માણસ કેવળ મૂછ. મરદજી રમઝૂમ છે

ધરે ધુરંધર પગમાં ધુરા ધતિભંગની ધારે જઈ
ઢોલકધિંગું શ્હેર. કવિએ તોડી તંગ તરન્નુમ છે

ગરક થાઉં હું છંદોલયમાં, છાંટા ઊડતા છેક અહીં
ભાષાની દૂંટી ડૂહોળે તે પ્રભા લગભગ મરહૂમ છે

કાગળ એક કપટ. મિત્રો. વ્યાકરણ વિષે જ કળી જશો ?
સંપડકન્નું લોક ફોક સૌ. બધિરના મનમાં બૂમ છે

માણસ કેવળ મૂછ. કવિતા ધ્રિબાંગસુંદર,—અર્થ કશો ?
દગ્ધ દલીલે જીવતર દળવું. ખડિયે મારગ મરહૂમ છે

ગઝલ—૬

(– અને પ્રત્યુત્તર ધ્રિબાંગસુંદરને)

મૃણ્મય હું, મન તપ્ત હિરણ્મય, મંથર ઝરું નિમિષ વિષે
પુષ્પઢગલીએ વરું વેદના, કમનીય સરું શિરીષ વિષે

ઘર ફૂટે રી ઘટના છલછલ, છલક બદરિયા બુંદ મહીં
મહીસાગર મેદૂર મીંચતાં લોચનમાં અનિમિષ વિષે

ધ્રિબાંગસુંદર સરે કીડારત, અવાજ સ્તનમંજૂલ ઝૂલે
પરાગ પટકૂળ પ્હેરી, મનસા ! તું પ્રકટે બંદિશ વિષે

શબ્દસૂરાહી રિક્તસભર, હું તરસની એક રુબાયત છું
વહે શ્રીગઝલ મેઘ મદિરા રુધિર અમરિત વિષ વિષે

મન પેખે લયબૃહદ્ મૂમુર્ષુ ! અતિશયમાં જે કાણુ ઝયું
પવનપાવડી શ્વેતસાદડી – કહ્યું નહીં કહું હરીશ વિષે

ગઝલ–૭

(ભીલડીનું નૃત્ય અને તપોભંગ પ્રિઆંગસુંદરનો)

મનમંદારની કડી જડે તો પ્રિઆંગસુંદર જોગ, બલમ !
પુંકેસરની સળી અડે તો એ જ હવે સંભોગ, બલમ !

સ્તનને સ્તવન કહું તે ક્ષણથી રતિ આરતિ અર્ઘ ધરે
સૂરમો આંજુ સળી વડે તો સૂર ઝરે સંજોગ, બલમ !

ચેહિ ધક ઔષધ,–શબ્દનું બીડું લયચિક્કાર ઝડપતાં જો
અતલસને આંગળી અડે તો વરજું બિરહારોગ, બલમ !

સ્યાહિને અચ્છોદ ઉઘાડી કેસરકાયે કોને તરે ?
બિંબ તિહારું લળી પડે તો મરું ઉઘાડેછોગ, બલમ !

અન્ય હતું તે આમ નીસરી કાગળ વિષે અનન્ય ભયું
ધન્ડિપેણુ ઝળહળી પડે તો કહો કહેંગે લોગ, બલમ !

કપૂરગૌર આનંદત્વચા થૈ પત્રછંદણું લિખું જયંહાં–
કાસિદ થૈ ખળભળી પડે અંખિયનથી ઝાકળઓઘ, બલમ !

ગઝલ–૮

(ભીલડીનો પત્ર પ્રિઆંગસુંદરને)

કેસૂડાંનો ઢગલો કરતાં મન હૂતાશણી બને, પિયુજી !
પ્રિઆંગસુંદરનાં આંસુથી ઢેલ ગાભણી બને, પિયુજી !

પુંકેસરના ભાલે પ્રોવી પત્ર કિરમજી ભેજ્યોં તે
માઘ મહિને અક્ષર અડતાં લય લજ્જામણી બને, પિયુજી !

ધન્ડિપેણના શિર પર સોહે પરાગની કેં પાઘડીઓ
વન વચ્ચે વિતરાગ ઝરીને રાગરાગણી બને, પિયુજી !

ઝાકળમાં તરબોળ ન્હાઈને ગઝલસુંદરી સરે કયંહાં
અંજીરપાંદે ડિલ લૂછી લે અને લાગણી બને, પિયુજી !

ચૂંટી ખણુરી સુંદરવરજી સ્યાહિના અંધારામાં—
ટગરફૂલના ટશિયા ઝળહળ પહેરામણી બને, પિયુજી !
કાગળની અબરખશીયામાં ગુલબંકી બારીક ઝરે
કહો, કહો તો કોનાં વ્યાકુળ સ્તનં વધામણી બને, પિયુજી !

ગઝલ–૯

(કવિતા વિષે જુબાની ફ્રિબાંગસુંદરની)

પર્વતો છૂંદીને છંદે વ્યક્ત પરમાણુ કરું
શુભ્રમાં સ્યાહિની રજ મૂકીને નજરાણું ધરું
તત્પુરુષો દૂંટીએ ઢનું કમલ ધારણ કરે
પાંખડીઆરૂઢ હું રઢિયાળ પિંગાણું કરું
બુંદ ઝાકળનું જરી ફોડું તો પર્જન્યો જડે
રજકણે પિંગળ પૂરી વ્યાકુળ વીજાણુ કરું
લે, કનકની ભોમ ને વિદ્રુમના ખંભો તજી
આ ચણોઠીના કિરમજી ઘરમાં ઠેકાણું કરું
કે વધેલા નખથી ખોતરતો નભસ્થમાં દિગ્ગઝલ
ઝૂમખું નક્ષત્રથી કાગળનું તરભાણું ભરું
સ્પર્શથી સુંદરફ્રિબાંગે શેર મફતાનો કથ્યો
ફૂંક મારીને પ્રજળતું ચંદ્રનું છાણું કરું

ગઝલ–૧૦

(અરૂવામાં ઉફૂવન ફ્રિબાંગસુંદરનું)

ફ્રિબાંગસુંદર ચકળવકળનો ચેલૈયો છે
પુંકેસરથી ખડિલો છે, ખેલૈયો છે
ગુલબંકીનું બિગૂલ સ્હેજ બાંકું ફૂંકીને
સફેદમાં ઘેરાઈ ચૂકેલો ઘેરૈયો છે
ઝળાંહળાં અક્ષરનાં અતલસપોત વણે ર
ઝુમ્મરમાં ઝૂરેલો ઝૂમરીતલૈયો છે

ભાદરવાનું વાદળ ફોલે ચાંચ વડે કે
શબ્દ તરસતો વ્યાકુળ એક બપૈયો છે

ઝાકળનાં ટીપાંમાં જઈ સૂનકાર ભરે છે
શાહીના છણકે રૂઠેલો છૈયો છે

તિલક કરે રઘુવીર કપોલે પીડાનું રે
ચંદનડાળે લપઝૂલંત ગુંસૈયો છે

ગઝલ–૧૧
(વિષાદયોગ ત્રિભાંગસુંદરનો)

ભાષા, તને ભોગવીને ભવૈયા
જણે ગાભણા થૈ સવાસો સવૈયા

ખડકાળ ખડિયામાં બેયામ માણસ
અલમ્–હું કલમ ખોતરું છું.–ખમૈયા

ગિરવે મૂકી જીભને શબ્દવંશી
ખરીદે નગર ચક્રવર્તી ગવૈયા

તરસ લાગતાં તીર પણ કોણ તાકે
અક્ષર ઊંઘતા બૂઝવી બાણશૈયા

બેવામ ભાષા તરસ તીર ફૂક્કો
ખડિયે ફૂટયા પુષ્પવચના પવૈયા

તાળી પડે–ઊંઘતી આંખ ઊડે
અને સ્થળસમય કેવળ ભૂલભૂલૈયાં

વલોવ્યા કરે શાહીને નિત્ય ખંતે
નગરવૈશ્ય, તું ફેરવ્યા કર રવૈયા

કલમ ખોતરું, ફાંસ વાગે તરસની
તરત ડોક મરડી ટહુકે બપૈયા

બધા ગાભણા, ક્યાં અખોત્રન પરંતુ
હશે ક્યાં કહો ભીડભંજન કવૈયા

સુંદરત્રિભાંગની અક્ષૌહિણીમાં
હણે તો હણે કોણ કોને, ગુસૈયા

ગઝલ–૧૨

(ધ્રિમાંગસુંદર, સમકાલીનના ઠઠ્ઠાચિત્રમાં)

પરપોટાનાં પુંગીફલ છે, છુટ્ટી સપનાંની સૂડી છે
ધ્રિમાંગસુંદર કૈં જ નથી, એ લયની ¹લલિત ટહૂડી છે

ક્ષીરસાગરમાં શબ્દ મેળવી બ્રાહ્મમુહૂર્તે મથન કરે
એક બટેરું છાશ કરીને છંદે ભરી છલૂડી છે

તાંદળજાની ભાજી પીસે મનમાં મ્હેંદી માની લૈ
પરવાળાની પાનીને શણગાર ધર્યો એ મૂડી છે

કરમાં ઝાલે ધાવણની ચમચી જેવો આ કાગળ છે
કે ક્યાંયે સિકરાય નહીં તે પિંગળશીની હૂંડી છે

ઝાકળનાં મેં બુંદ જડે તો જડે, કશું કહેવાય નહીં
ધ્રિમાંગસુંદર કૈં જ નથી, સુક્કી ઝરણાંની ચૂડી છે

ગઝલ–૧૩

(શ્રી વિવેચકનો ઠપકો, ધ્રિમાંગસુંદરને)

વનરાજિમાં ફરતાં ફરતાં લય ભૂલી, લીંબોળા લીધી
ગુલાબજળમાં, ધ્રિમાંગસુંદર ! કસમ તમે ઝગડોળા લીધી

ચણોઠડીના વેલા તમને ડ્હોલ કરી વીંટળાઈ વળે
અહો ! ગઝલની નત્થ ઘડાવી ગુંજાફળથી તોળા લીધી

લવિંગની કૂંચીથા લીલું ઘર તાંબુલનું ખોલ્યું છે
ધ્રિમાંગસુંદર ! ચંદ્ર મૂકીને કહો, શીદ ચારોળા લીધી

સ્તન કરતાં બસ રતિભાર ક્ષીણ શબ્દ ચળકતો આભ વિષે
તમે કુધાડે ડિલે કેવળ શરદપૂર્ણિમા ચોળા લીધી

મોરભર્યા ખડિયામાં કોની સાંજ ઢળે છે સપનું થૈ
અંગત અક્ષરમાં ઢાંકેલી ઢેલ તમે ઢંઢોળી લીધી

1 એતદ્ જાન્યુઆરી ફેબ્રુઆરી ૮૫

ગઝલ–૧૪

(શ્રી સંપાદકનું વ્હાલ અથવા લોકગીતમાં ભ્રિબાંગસુંદર)

ભ્રિમાંગસુંદર, ઘરમાં વે'લા આવજો
દાડમડીનાં ફૂલ પરબીડિયામાં લાવજો
અખ્શર મૈં'ને મને ગમતો ફેં'ટો પે'રજો
લીલે તોરણ નૈતર પાછા જાવ, જો
મને મોરપીંછાંની ટીલડીનો બવ મોહ રે
તમે શાહીનાં ટીપાંને એ સમજાવજો
મૂઈ ચણોઠડીના મૂલે આલો ચાંદ હો
મારા સપનામાં આયાનો શો સરપાવ જો
હવે નૈં આવો તો છણકો કરશું લોહીમાં
મારું દિલ ભરી હડહડશે તૂરો તાવ, જો

ગઝલ–૧૫

(જન્મેજય નામે ભાવકને સંબોધન ભ્રિબાંગસુંદરનું)

ભ્રિબાંગસુંદર એણી પેર બોલ્યા સૂણ જન્મેજય રાય જી
આંકળની કાયામાં ચળકે નભની ભૂરી ઝાંય જી
અક્ષરનાં વનમાં આથડતાં ભૂલા પડ્યાનો લ્હાવો રે
ચણોઠડીને અડતાં તળિયે લાગી ઝળહળ લ્હાય જી
ગઝલકુંવરી, રજકણ રમવા સૂની બપોરે આવો રે
વરિયાળીનું છત્ર ધરી દઉં, ઘડી ધૂપ ઘડી છાંય જી
નવરાં પડતાં બજવ્યો ઘેઘૂર ઇન્ડિપેણનો પાવો રે
સૂર અટકતાં સળ પડશે નિર્જળ કાગળની માંય જી
કરી કવિતા, સમજણ વચ્ચે કેળ કુંવારી વાવો રે
સપનાં મારાં, ખડિયે અણખૂટ સદાય રહેજો સ્હાય જી

ગઝલ—૧૬

(ધ્રિબાંગસુંદરનું અંતર્ધ્યાન થવું કવિતામાં)

ચંદ્ર જડે તો શુભ, ચાંદની જડે લળીને લાભ થશે
બેઉ જડે તો અરસપરસનો અર્થ ઊડીને આભ થશે

'મન કહેતાં મુચકુંદ ખરે ને તન કહેતાં તાંબૂલમીઠું
રતિ રચું તો રજકણ સઘળાં ગઝલ મટીને ગાભ થશે

કમલદંડની માફક કરમાં કલમ મુલાયમ સોહે છે
નભ નીતરતાં...નભ નીતરતાં...નજર ચૂકવી નાભ થશે

કવિતાનાં કૌસ્તુભરત્ન થઈને દુઃખના ડુંગર ધસી પડે
જળનો જરકશી દોરો ભરતાં કાગળ આ કિનખાબ થશે

ઝાકળનાં બે બુંદ ભૂરા સિંગાર કરીને શાહી બને
પુંકેસરની સળીઓ તારું દિલ દૂભવીને દાભ થશે

ઈન્દુ પુવાર

૧

ગોળ ફરતી ખુરશીમાં બેઠો છે
એક કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ
જોઈ રહ્યો છે સામે—
એક પાણીથી ભરપૂર તળાવ
એના કિનારે ઊભેલું કાંટાળું વૃક્ષ
એની આસપાસ પડેલો કચડાયેલો કાદવ
કમળ નથી માટે એની કોઈ વાત કરતા નથી
પાણીમાં બેઠેલી એક છોકરી
છોકરી હાથ પાણીમાં બોળે છે
કાચના પાણીભરેલા ગિલાસને ગલગલિયાં થાય છે
કોઈ પણ પ્રકારના ક્લેશબેક વગર
ઇચ્છાનું હોવું ને કાંટાળા વૃક્ષ પરથી ફૂલનું પડવું
તરંગો તરંગો ગોળ ગોળ પ્રસરતા સરતા જતા આઘે આઘે આઘે
અહીં સ્રગ્ધરા છંદમાં રચના કરવી હતી
થઈ ગઈ ગમે તેમ, જવા દો!

૦

મારી સામે એ લક્કડખોદ
એક વૃક્ષની ડાળી પર બેઠો છે
ખોદતા કશું નથી જુવે છે માત્ર
એમનો રંગ + વૃક્ષનો રંગ + આકાશનો રંગ
હું રંગ છું

-ઘરમાં રંગીન ટીવી જુવે છે ચશ્માં પહેરીને
ટીવીની ક્ષણો / આંખ ત્રાંસી કરીને ઓરડાને જોતી ક્ષણો
-ફ્રીઝ ખૂલતું હોય તે વખતની ક્ષણો / ટપૂ ટપૂ ટપકતી ક્ષણો
-શું કહેવું, શું ના કહેવુંની ક્ષણો
પંખો મશીન છે / ટ્યુબલાઈટો પણ એનો જ ભાગ
-ટેબલ લાકડું છે / બનાવટ છે
-કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ શું છે ?

o

-કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ
તત્ક્ષણે અમાપક થઈ જાય છે
-હું મારી પહેલી આંગળી પર અંગૂઠો હંમેશાં ફેરવ્યા કરતો હોઉં છું
લખતો હોઉં છું આંગળી પર અંગૂઠા વડે મને
ટેવવશ થતી ક્રિયા સાથે ફરતા પંખાની ગતિ જોડી દઉં છું
-થીમનું પોત પાતળું પડે એટલે ઝભ્ભો બનાવી
પહેરી લેવાની ટેવ પાળેલી છે/અમદાવાદમાં રહેવું છે
-ગરમીના કારણે બધું કરવું પડે છે
-ટ્યુબલાઈટોનો દૂધભર્યો પ્રકાશ મને ભાષાકર્મ વિશે સમજણ આપે છે.

o

-અમાપક થયેલો કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ
વિલાસ નગરના રસ્તાઓ પર પથરાયેલા ગાલીચામાં ચાલી રહ્યો છે
ત્યારે એને ફિલિંગ થાય છે પાટા પરથી પસાર થતી છુક છુક ગાડીની
ડબ્બા ગણે છે / અગિયાર છે / પીપૂ વાગે છે / ફાટક બંધ છે
ધરતી ધ્રૂજી કે નહીં ખબર નથી
મખમલિયા ગાલીચામાં કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ વાંકો વળે છે
-હું વિશેષ વિસ્તારમાં મખમલિયા હાથ મૂકવાથી
-થતા વિસ્મય વિશે કાચના પાણીભરેલા ગિલાસને
વિલાસ સાથે સમજૂતી આપું છું;
દોરીલોટો આપ્યો છે / તરસ લાગે ત્યારે અંદરથી ખેંચી લેવાનું
ડૂબતો લોટો છે / હલતી દોરી છે / ખેંચતા હાથ છે
-સ્યાહીના રંગ સુધી પહોંચી ગયો છું હું.

o

દોરી / લોટો / તરસ
કાચના પાણીભરેલા ગિલાસને ગોળ ગોળ ફેરવે છે
હું મારા વિશેના ભાષણમાં તન્મય છું
ટયુબલાઈટો / ફરતો ગોળ પંખો / ટેબલ / છુક છુક ગાડીની પીપ
ભાષાના પર્યાયનું રૂપ ધારણ કરે છે.

૩

વૉટર-કુલરનો નળ-દબાવી
કાચનો ગિલાસ પાણીથી ભરું છું
રુચિમતિભેદનું કોઈ કારણ નથી
હું એમ કહું કે જાહેર મૂતરડીને પાણીથી ભરું છું
—શક્યતા તપાસું છું.
હા, તો કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ તરે છે
કે ક્યાં ? તો કે હવામાં
શેના વડે ? તો કે પૂરપાટ ઝડપે જતા સ્કુટર વડે
અથવા એમ કહી શકાય કે
કાચના પાણીભરેલા ગિલાસની ટ્રાયોલોજી / જિ
અથવા કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસઇઝમ
સ્કુટર પર પૂરપાટ ઝડપે જઈ રહ્યો છે / જઈ રહ્યા છે.
વટાવે છે સાયકલો / રીક્ષાઓ / મોટરો / પીપ્ ગાડીઓ
સૂર્ય ચંદ્ર તારા / તળાવ-સરોવર પાતાળ / છોકરી સાંજ આકાશ
વાદળના વિવિધ આકાર
સટાસટ સટાસટ
ફટાફટ ફટાફટ

કોણ કહે છે ગતિ નથી ?
સકલ સંસારમાં એક ચક્ર એક ચક્ર
ઘૂમી રહ્યું ઝૂમી રહ્યું
જોઈ રહ્યું ખોઈ રહ્યું
મારી ભાષા અહીંથી આગળ કશું ઇમ્પ્રુવાઈઝ કરવાની
શક્તિ ગુમાવી બેઠી છે

ક્ષણે ક્ષણે ઇમ્પ્રુવાઈઝ થતો હું બધું ગુમાવી બેઠો છું
એનીમેશનથી કાચના પાણીભરેલા ગિલાસની દસ ટ્રાયોલોજીઓ
કાચના પાણીભરેલા વીસ, પચ્ચીસ ગિલાસઈઝમ
બેસાડું છું / ઉડાડું છું
ઊડે છે ત્યારે કેઓસ છે
બેસે છે ત્યારે એકાંત છે

કેઓસ સાથે કાદવકીચડ / કાંટાળાં વૃક્ષો / મખમલિયા ગાલીચાઓને મૂકું છું
એકાંત સાથે પંખો ટેબલ ટયુમ ફ્રીઝ ટેલિવીઝન લક્કડખોદ !
સાંજ છોકરી આકાશ વાદળ આકાર મૂકું છું લક્કડખોદ !
ફરી પાછું કહેવાનું મન થાય છે કે
અહીં પીળાં પતંગિયાં પાંખો ફફડાવતાં વેરવી રહ્યાં છે
પીળી ભાષાનાં પીળાં ચટ્ટાક ફૂલ !
મારી ભાષાનું રોમેન્ટીસીઝમ ઘસાયેલી ચાવી પુરવાર થયા પછી
પણ કુરકુરિયાની જીભે જઈ વસ્યું છે
હું હોલિવુડનો રોમેન્ટિક હીરો સ્થિર ઊભો છું
સુટમાં છું / બુટમાં છું / હાથમાં રિવોલ્વોર છે / ચાલુ છું
ધીમેથી હોઠ ફફડાવું છું; Kiss me, kill me but don't leave me
don't don't leave me, Rosy !
કોણ કોની વાત કરી રહ્યું છે લક્કડખોદ ?
ટેબલ પર પડેલા ચશ્માના કાચની પાછળ
એક રંગીન કાગળ
ક્યાંકથી મળતી હવાના કારણે આછું આછું હલી રહ્યો છે
ફફડી રહ્યો છે

કાતિલ ઠંડીમાં ફફડી જવાય
કે પેન્ટમાં મૂતરી પડાય એનો ઔચિત્યભેદ કરાય ?
ગાંડા રે ગાંડા
દાંત દુઃખે છે ? હલાવ એને
થોડું થોડું દુઃખશે તો ગમશે
એકાંત નામના બગલાને પાંખો મળશે / ઊડશે
કેઓસ નામે એક હંસ મોતીના ચારા વિશે પ્રસ્થાન કરશે
એનીમેશન આવડે છે વીરા



પછી ઉડાડયા કર / બેસાડયા કર
કેઓસ / એકાંત, ટ્રાયોલોજી/જિ/ઇઝમ
હંસ બગલા લક્કડખોદ / ભરાતી મૂતરડી
ભરાતો કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ
જલસા ત્યારે જ પડતા હોય છે
જ્યારે ભાષાને ભાંગી ભૂક્કો કરી
શરીરે એનો લેપ કરી દરિયામાં ભૂસકો મારીએ
બરાબર આ સમયે ગ્લાઈડરમાં બેસી ઉપર ચક્કર મારીએ
ઓબ્ઝર્વ કરીએ / ડીટેકશન ચાલતું હોય
દૂરબીનથી પ્રોબ્લેમના પ્રોસેસનું એનેલિસિસ થતું હોય
બસ આ એક ક્ષણને કાચના પાણીભરેલા ગિલાસ સાથે મૂકી
ભાષાની માની પોક મૂકું છું;
ઓ મારી ભાષા રે...
ઓ મારી ભાષા રે...

ક્ષણે ક્ષણે ઇમ્પ્રુવાઇઝ થતો હું બધું ગુમાવી બેઠો છું
એનીમેશનથી કાચના પાણીભરેલા ગિલાસની દસ ટ્રાયેલોજીઓ
કાચના પાણીભરેલા વીસ, પચ્ચીસ ગિલાસઈઝમ
બેસાડું છું / ઉડાડું છું
ઊડે છે ત્યારે કેઓસ છે
બેસે છે ત્યારે એકાંત છે
કેઓસ સાથે કાદવકીચડ / કાંટાળાં વૃક્ષો / મખમલિયા ગાલીચાઓને મૂકું છું
એકાંત સાથે પંખો ટેબલ ટયુબ ફ્રીઝ ટેલિવીઝન લક્કડખોદ !
સાંજ છોકરી આકાશ વાદળ આકાર મૂકું છું લક્કડખોદ !
ફરી પાછું કહેવાનું મન થાય છે કે
અહીં પીળાં પતંગિયાં પાંખો ફફડાવતાં ખેરવી રહ્યાં છે
પીળી ભાષાનાં પીળાં ચટ્ટાક ફૂલ !
મારી ભાષાનું રોમેન્ટીસીઝમ ઘસાયેલી ચાવી પુરવાર થયા પછી
પણ કુરકુરિયાની જીભે જઈ વસ્યું છે
હું હોલિવુડનો રોમેન્ટિક હીરો સ્થિર ઊભો છું
સુટમાં છું / બુટમાં છું / હાથમાં રિવોલ્વોર છે / ચાલુ છું
ધીમેથી હોઠ ફફડાવું છું; Kiss me, kill me but don't leave me
don't don't leave me, Rosy !
કોણ કોની વાત કરી-રહ્યું છે લક્કડખોદ ?
ટેબલ પર પડેલા ચશ્માના કાચની પાછળ
એક રંગીન-કાગળ
ક્યાંકથી મળતી હવાના કારણે આછું આછું હલી રહ્યો છે
ફફડી રહ્યો છે
કાતિલ ઠંડીમાં ફફડી જવાય
કે પેન્ટમાં મૂતરી પડાય એનો રુચિમતિભેદ કરાય ?
ગાંડા રે ગાંડા
દાંત દુઃખે છે ? હલાવ એને
થોડું થોડું દુઃખશે તો ગમશે
એકાંત નામના બગલાને પાંખો મળશે / ઊડશે
કેઓસ નામે એક હંસ મોતીના ચારા વિશે પ્રસ્થાન કરશે
એનીમેશન આવડે છે વીરા



પછી ઉડાડયા કર / બેસાડયા કર
કેઓસ / એકાંત, ટ્રાયેલોજી/જિ/ઇઝમ
હંસ બગલા લક્કડખોદ / ભરાતી ભૂતરડા
ભરાતો કાચનો પાણીભરેલો ગિલાસ
જલસા ત્યારે જ પડતા હોય છે
જ્યારે ભાષાને ભાંગી ભૂક્કો કરી
શરીરે એનો લેપ કરી દરિયામાં ભૂસકો મારીએ
બરાબર આ સમયે ગ્લાઈડરમાં બેસી ઉપર ચક્કર મારીએ
ઓબ્ઝર્વ કરીએ / ડીટેકશન ચાલતું હોય
દૂરબીનથી પ્રોબ્લેમના પ્રોસેસનું એનેલિસિસ થતું હોય
બસ આ એક ક્ષણને કાચના પાણીભરેલા ગિલાસ સાથે મૂકી
ભાષાની માની પોક મૂકું છું:
ઓ મારી ભાષા રે...
ઓ મારી ભાષા રે...

દિલીપ ઝવેરી

ઘંમરને વળગીને લસરું લીલાં જળની સોંસરવો પાતાળ
સાંકળો સળવળતી
તળ નિશ્ચલ
      કેવળ મારા હોવાના કોઈ અગમ્ય ધ્વનિસંકેતે
      છીપમાં સંકોચાતા જીવની સાથે સરી જતા જલનો
      સંદિગ્ધ તરલ સ્પર્શ અને અચાનક કુતૂહલપ્રેર્યો
      અસંભવ રેખાઓનો સ્ખલિત વિસ્તાર
      અકળ જળકંપ અગતિક અંધકાર અને ભય
સાંકળો ભૂલચૂકમાં ગુણીજન વૈષ્ણવ પરહરજો નવ ભવભવ
(શ્રીજીને બાગ મોગરા મઘમઘ પપિહા કીર કોકિલા કલરવ૦ એ ઢાળમાં)
સાંકળો ભૂલચૂકમાં ગુણીજન વૈષ્ણવ પરહરજો નવ ભવ ભવ
નાભિને કમળ ચિત્ત મુજ ભ્રમર ધ્યાનમાં ગણગણજો ભવ ભવ ભવ
નો ભય ઓસરતાં
છાતીએ ટોળે વળેલ થડકા વિખેરાય
સંધાય સાંપ્રતે પાણી ને પ્રસ્વેદ
      અને કશીક રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી પ્રગટતા હોય
      તેમ રંગબેરંગી સ્વપ્નમય પ્રકાશ
      સામે એક અકબંધ વહાણ સઢનાં દોરડાંને ઝાલીને
      ઊભેલા ખલાસીઓ તૂતક ઉપર સુકાનીના હાથમાં
      દૂરબીન તાંડેલના હાથમાં ચક્ર અને અણીશુદ્ધ
      હોકાયંત્ર
      હોકાયંત્રના કાચમાંથી કાંટા હેઠળ દેખાતો મારો જ
      પીળો ચહેરો દિશાઓનાં કાળાં તીરથી છેદિત

વાઘવાઘની બૂમ પાડતો ખોટું બોલતો ભાગે છે ભરવાડ
(લવણ નેણથી ઓગળાવવા સિંદબાદ શો ચડે લોહના હાડ૦ એ ઢાળમાં)
વાઘવાઘની બૂમ પાડતો ખોટું બોલતો ભાગે છે ભરવાડ
હશે ફરીથી રમત બાળની સતત કાળની સુણી ન કેણે ત્રાડ
આખરે તરવૈયો વાદળમાં ડૂબ્યો
પાણી છે ને પાણી નહિ
રેતી નહિ ને પાણી નહિ
પ્યાસ નથી ને પાણી નહિ
પૂર પૂર ને પાણી નહિ
કોઈ નવા જન્મનો અનુભવ કારાવાસની સનાતન
નિશ્ચિતતામાંથી અંતહીન અનિશ્ચિત કારાવાસના
અન્વયે
સંધિકાલનો નામશૂન્ય અનુભવ
હાથમાથી છૂટી જતી સાંકળ બે હોઠ વચ્ચેનો અવકાશ
વિસ્તરતાં તાળવે ચોંટેલી જીભ મોકળી થઈ
આખા મોંમાં ફરી વળે અને ફરીથી હોઠને જોડવા
જતાં દાંત સાથે અથડાઈને કંઈ પણ પામ્યા વિના
તુમુલ વેગથી પોતાનામાં જ સંકોચાઈ પુરાઈ જવા જાય
ને ચિત્કારી ઊઠે ઉ વા ચ પછી છ પછી બાર
પછી અનેક
નિરખને નયનમાં કોણ ડૂબી રહ્યો શુંદના વ્યોમમાં પાંખ ખોલી
(સાંકળો સાંકળી સાત તાળી રમે સાત સાગરમહીં નાવ ડોલી૦ એ ઢાળમાં)
નિરખને નયનમાં કોણ ડૂબી રહ્યો શુંદના વ્યોમમાં પાંખ ખોલી
શ્વાસઉચ્છ્વાસ બેધાર તલવાર મિંચ હૃદયની વાંસળી વાય ..

દિલીપ ઝવેરી

મુંબઈ અધરું છે
   નહિ, અધરું છે
બસ એક વાર ચાવી લાગી તો સિમસિમ
મુંબઈ અધરું છે

મુંબઈ નકશામાં અંગૂઠો
પ્હેલી એક આંગળી
ખરેખરું તો મુઠ્ઠી
બન્ચી મુઠ્ઠીમેં તકદીર હમારી
હમને મુઠ્ઠી છોડ દિયા હૈ
હાથ મેળવો How do you do
ધડામ ભઈસાબ યે ક્યા પાગલ
                                        પણ
મુક્કાથી જવાબ આપે મુંબઈ બોલો
વાગ્યું તો તે મુંબઈ નહિ
પણ વાગ્યું તો છે મુંબઈ
મુંબઈ પોલું નહિ પણ પાણો
શાણું શૅટ ટકાનું કારીગર
જો મુંબઈ રાજા કયે કે સામે રૂ તયું તો રૂ તર્યું
શું તયું હેં ! શું તર્યું
તો મુંબઈદરિયે મછલી ડૂબી
                    મોઢું ખોલી જીભ વગરની નગરી

વિમાન સ્ટીમર ટ્રેન ખટારા ભરી ભરી
ઠલવાય અહીં મરજીવા

આડી ડાકણુ ખોડી બેઠી બેઠી વગડા વચ્ચે વાટ દેખતી
મોતીસેરી આંખ એકઠી કર્યે જાય ડબ્બીમાં
રૂપેરી આંખ સેંકડો મકાનનાં સીતાફળ ઊગે
મોંખી ડાકણુ જીવ વિનાની ચાખે
મુંબઈ મીઠું છે, નહિ, મીઠું તોતારામ !
લૂણુને લેખે લોઢી સાઠ લાખ આંબાની કચ્ચી પક્કી ખટ્ટી મીઠું છે
તે મુંબઈ કોણે દીઠું સાચોસાચ ?

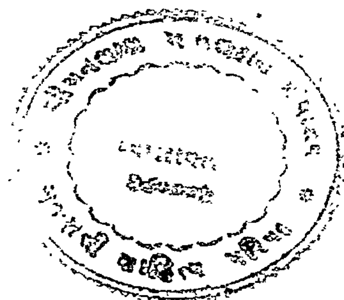
પાંચ પત્તાં ને જોકર અવળસવળ થઈ વેશ પલટતું
મુંબઈ જીતે
જીતે એટલે જાદુગર
ને જીતે તે જાલીમ
બીક મુંબઈની સૌને એવી કે મુંબઈ છોડી બીજે કોઈ ના જાય
ભલેને ધારાની કે છત્રીસ મજલી ચાલ

કદી જો મુંબઈ હારે
સમદર બિચમાં એકલો બેટ
બીણનાં દાદરિયાં ખેતરનાં ધણુમાં
ભૂખી ત્રાપે ધસી જાય પર્વતનાં ધાડાં
હાંફળફાંફળ મોજાં વેગે ફરી ફરી
ને પૂર ઓસર્યે
ફરી ફરીને મબલખ મોલે મુંબઈ માલામાલ
પ્રીત મુંબઈની સૌને એવી કે મુંબઈ છોડી બીજે કોઈ ના જાય
ભલે ને ચૂનાભટ્ટી ચંદનવાડી કાલા કબ્રસ્તાન

મુંબઈ સાલું છે કે ના ના મુંબઈ વ્હાલું છે
મુંબઈ સ્હેલું ના કે મુંબઈ બ્હીલું ના
મુંબઈ અઘરું છે
જો મુંબઈમાં કંઈ પણુ માંગો તો નહિ મળે
અને અણધાર્યું એવું મળે
કે જેનું યાદ ન આવે નામ
અચાનક મુંબઈ ઘેલું છે
કે સૌને ઓળખે તો યે જેને યાદ ન આવે નામ

એટલે ડસ્ટર ઠોકી ફરી ચોકથી લખ્યાં
તમારું નામ છેકતું .
અને ફરીથી ટ્રામ ટ્રેન મોટર બસ ઘોડા બેલ હાથગાડી પગપાળા
પળેપળે ગોતે તમને
તે ટાળું છે-મુંબઈ ભોળું છે ના મોળું છે
મુંબઈ ધોળું છે ના રૂપાળું છે
મુંબઈ પ્હોળું છે
ના સોયઆંખમાં ઊંટ પરોવી
તરડાતો નિઃશ્વાસ બનીને સાવ સાંકડી તડમાંથી સરકી જતું
આ મુંબઈ એકદમ સ્હેલું છે
મુંબઈ અઘરું છે.

નીતિન મહેતા



અડધી રાતે જાગું
ને ચારે બાજૂ ઉછળતાં મોજાં સાંભળું
હવાની છાલક
તમરાંના ત્રમત્રમાટ ને કંસારીના કણસાટ
કાનમાં ઉગાડી દે એક વૃક્ષ

મનમાં બરફના ટુકડાઓ જામી ગયા હોય
ને અરધી રાતે માત્ર
ટપ ટપ ટપ ટપ —— સંભળાય.
પેન ઊંચકી કાગળ પર —— જોઉં
બરફના ટુકડાઓ તો કાગળ
પર પીગળે નહીં
ને મન હવામાં ટપ ટપ ટપ ટપકયા —— .

મને સાચું પૂછો તો
કળાતો નથી આ ભેદ
વૃક્ષ ને તેની છાયા
તમરાં ને ત્રમત્રમાટ
બરફ ને પાણી
આ કશા વચ્ચે હું નથી બેસાડી શકતો મેળ
thing in itself ની વાત સાલી નથી સમજાતી
તેમ તે વિખૂટાં છે કે ભેગાં તે નથી જાણી શકતો
પણ વારંવાર થાય કે
આ કાગળ કોરો કેમ રહી જાય

ટપ ટપ ટપ ટપ
લખ લખ લખ લખ
મા લખ મા લખ મા લખ મા લખ
અ લખ ટપ
બ લખ ટપ
ઈ લખ ટપ
ક કમળનો ક લખ
મનમાં દેખાય કમળ
પણ કાગળ પર તો
ટપ ટપ ટપ ટપ
પાણીમાં બરફ તર્યા કરે
મનમાં શબ્દ ——

માઈક્રો ફિલ્મમાં પણ મન મેં જોયું
તો થોડા ભૂમિતિના આકારો
થોડા સફેદ ને —— કાળાં ટપકાં
આ સિવાય એનું એ જ મન
ડૉક્ટર કહે
આ બધું માનસિક છે
ભ્રમ છે
યુ સી ધીસ ઈઝ ઑલ હમ્બગ
ચિંતા થોડી ઓછી કરો.
વિચારો કરો નહીં.
હવાખાવાનાં સ્થળે જાવ.
નાહકના પ્રશ્નો પૂછો નહીં.
થોડી ટેબ્લેટ્સ આપું છું.
આરામ થઈ જશે.
બ્રેવો મેન, જિન્દગી સરસ છે.

પણ સાહેબ એ વાત કદાચ ખરી
પણ આ બરફ ને પાણીનું શું ?
રોજ રાતે ટપ ટપ ટપ ટપ

ત્રમત્રમાટ ને કણુસાટ
કોરા કાગળ ને બરફના સરતા ટુકડાઓ
કેમેરામાં સંઘરું કશું ઝડપાય જ નહીં
એવો મેન એવો મેન.
હિમ્મત ન હારો.
મારે કોઈ જવાબ જોતા નથી
પ્રશ્નો પૂછવા જાઉં તો મોંમાંથી
બરફનો એક ટુકડો હવામાં ખરી પડે
અડધી રાતે સાભળું ટપ ટપ ટપ
મા લિખ ટપ ટપ
લખ મા ટપ ટપ
ચારે બાજુ બરફ જામી ગયો છે
લકવો થયેલું મન પડ્યું છે
ચાંદની કૂદતી કૂદતી
મારી પથારી પાસે આવે
બરફમાં હું ચંદ્રને જોઉં
ને ટપ ટપ ટપ ટપ
—— સાથે દૂર જાઉં.

સુરેશ જોષી

આપણી વિવેચનની પ્રવૃત્તિ મહત્ત્વના મુદ્દાને ચાતરીને જ ચાલતી હોય એવું લાગે છે. પ્રયોગશીલતાને એ ઘણુંખરું અવિશ્વાસની દૃષ્ટિએ જુએ છે. નૂતનના આવિષ્કારને એ રોમેન્ટિક ઉદ્રેક માત્ર ગણી કાઢે છે. કહેવાતું નૂતન રેઢિયાળ બની જાય ત્યારે એને એ પોંખવા નીકળે છે. ગઝલગીતના વિપુલ જથ્થાને જોઈએ તો એમાં જે થઈ ચૂક્યું છે તેનું જ કોઈ ને કોઈ રૂપે પુનરાવર્તન થતું લાગે છે. સસ્તી તદબીર અને ચમત્કૃતિનો અહીંતહીં આશ્રય લેવામાં આવે છે. એની બાજી તૈયાર અને હાથવગી થઈ ગઈ છે. કૃતિની અખણ્ડિતતા કે એમાંના ઉત્કર્ષનું સાતત્ય—આનો આગ્રહ રાખવામાં આવતો નથી. થોડી પરાવાસ્તવવાદી છાંટ, થોડા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયો, થોડુંક તળપદાપણું, થોડીક ઇશ્કે હકીકીની વાત અને બાકીનું જે ખૂટતું હોય તે પ્રાસપ્રેરિત. છન્દોરચનાની કશી કેફિયત આપવાની નહિ. લોકગીતમાં જે આવે તેનો સમકાલીન સંવેદનાનુસાર નવો ઘાટ આપવાની તત્પરતા પણ નહિ. આમ આ પ્રકારની કવિતામાં જે બોલાઈ ચૂક્યું તેના પડઘાઓ, પુનરાવર્તનો, નવીનના આવિષ્કાર માટેના ઉત્સાહનો અભાવ—આ બધું દેખાય છે ત્યારે એક અમેરિકી વિવેચકે આ પ્રકારના ત્યાં લખાતા છ કાવ્યસંગ્રહો વિશે વિવેચન કરતાં મથાળું બાંધેલું "Six Poets in search of the seventh line" તે યાદ આવી જાય છે. કાવ્યની સમગ્રતાની એમને આસક્તિ નથી. હવે તો આ પરિસ્થિતિ અસહ્ય બનવાની હદે પહોંચી છે. અછાન્દસનાં સારાં લક્ષણો હજી ક્યાંક ક્યાંક પ્રકટ થતાં જોવામાં આવે છે, તેમ છતાં મુરબ્બીઓને ખુશ કરવા કોઈક નવીન સંસ્કૃત વૃત્તોમાં કાવ્ય રચવાનો સંકલ્પ જાહેર કરે છે ય ખરો, પણ સંસ્કૃત વૃત્તનું aesthetic function સ્થાપી આપવાની ત્રેવડ કે દાનત તો હોતી નથી. નવા પ્રયોગો રેઢિયાળ બની જાય તે પછી જ વિવેચન એને લક્ષમાં લેતું હોય એવું લાગે છે. વાસ્તવમાં આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિ અને વિવેચનપ્રવૃત્તિ વચ્ચે કશો મૂળગામી સંબંધ હોય એવું લાગતું નથી. સર્જકોમાં

એલિયટ, પાઉન્ડ કે મેથ્યૂ આર્નોલ્ડની જેમ પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા દરમ્યાન ઊભા થતા રચનાના પ્રશ્નોની તાત્ત્વિક માંડણી કરીને એની ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ ઝાઝો દેખાતો નથી. મોટા ભાગના પ્રેરણાવાદી હોય છે, એટલે જે કરે છે તે પ્રેરણા જ કરે છે એમ કહીને પોતે શું કેવી રીતે કર્યું, કઈ સમસ્યાઓ ઊભી થઈ, એને ઉલ્લંઘી જવાને શું કર્યું, ભાષાકર્મ કેવી રીતે સિદ્ધ થયું એની કશી ચર્ચા કરવી એ એમને તો પ્રસ્તુત લાગતું નથી. વિવેચકો સર્જનના નવા ઉન્મેષોને ઓળખીને એ વિશે કશું કહેવાનું જોખમ ખેડતા નથી. એને બદલે રચનાસાર, ઐતિહાસિક અહેવાલ કે મુરબ્બીવટથી અપાતી સલાહ – આટલું જ જાણે પર્યાપ્ત હોય એવું માનવામાં આવે છે. વિવેચન સર્જનને ઉપકારક નીવડે એવી ભૂમિકા રચાઈ નથી. વિવેચન અમુક લઢણો કે રચનારીતિનું ગૌરવ કરે અને એને માન્યતા આપે તો એણે રચેલાં સૂત્રોને અનુસરીને થોડીક અનુકરણાત્મક કૃતિઓ ઠમ્ડી કાઢીને આવા વિવેચકોની માન્યતા મેળવવાને આતુર એવો મન્દ-પ્રાણ પણ યશપ્રાર્થી વર્ગ બહાર આવતો દેખાય છે. આમાંય પ્રતિષ્ઠાપ્રાપ્ત કાલજ્યેષ્ઠોને રીઝવવાની લાચારી પણ આવા સર્જકોને વધુ વામણા બનાવે છે. જોખમ બન્ને પક્ષે કોઈ ખેડવા તૈયાર નથી. આ વલણને કારણે નવી શક્યતાઓ પ્રકટ કરતી કૃતિ ઝટ પારખી લઈ શકાતી નથી. આપણા મોટા ભાગના વિવે-ચકોએ કહેવાતી 'નીવડી આવેલી' કૃતિ વિશે જ વાતો કરી છે. એમાં ગાંધીયુગમાં જીવનલક્ષિતાનો આગ્રહ ઉમેરાયો. એ યુગના કવિઓ એક બાજુથી રશિયાપ્રેરિત પ્રગતિવાદ અને વાસ્તવવાદને અનુસરતી કવિતા લખવા માંડ્યા, તો સાથે સાથે ભાવનાઓ અને આદર્શોની રોમેન્ટિક રટણા પણ કરતા રહ્યા. પોતાનો આગવો અવાજ શોધવાની ઝાઝી મથામણ એમાં દેખાતી નથી. વિવેચનનાં કહેવાતાં સામયિકોમાં થતાં વિવેચનનું ધોરણ અણસરખું છે એમાં છીછરાપણું દેખાઈ આવે છે. પુસ્તકવિક્રેતાઓના અને પુસ્તકો ખરીદતી સંસ્થાઓના લાભાર્થે જ આવાં સામયિક પ્રકટ થતાં હોય એવી છાપ પડે છે. ઉચ્ચાવચનો વિવેક કરી આપવાની ઝાઝી વૃત્તિ એમનામાં દેખાતી નથી. કોઈ વાર પ્રતીકોની શોધ ઉત્સાહપૂર્વક કરવાની પ્રવૃત્તિ થતી દેખાય, તો કોઈ વાર પ્રતીક–કલ્પનને પણ ક્યાં તો નર્યાં અલંકરણ ગણી લેવામાં આવે છે, ક્યાં તો એમને રૂપકગ્રન્થિના ચોકઠામાં ગોઠવીને સમજાવી દેવામાં આવે છે. આમ આપણું ગ્રન્થવિવેચન મોટે ભાગે, હમણાં વપરાવા લાગેલી સંજ્ઞા વાપરીને કહીએ તો, સામગ્રીલક્ષી છે. આમ છતાં આવા સામગ્રીલક્ષી વિવેચન સામે સૂગ હોય એવી ફરિયાદ થાય છે. આવાં વલણને કારણે કેટલાક રચનાપ્રક્રિયાના પ્રશ્નો ઊભા થતા જ નથી. સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા

વિનાનું, અસ્પષ્ટ ધોરણને વશ વર્તતું વિવેચન ઝાઝું છે. પુરોવચન, આમુખ, પ્રસ્તાવનાને નામે ઘણી વાર ઊતરતા લેખકોને પુરસ્કારવાનો ઉદ્યમ પણ થતો રહે છે. આથી જ તો કેટલાક સક્ષમ કવિઓ અમુક રીતિ, લઢણ કે કૃતક દાર્શનિક સમસ્યામાં પુરાઈ ગયા છે, તે તરફ ધ્યાન ખેંચી શકાયું નથી. 'હું અમુકને કવિ નથી ગણતો' એવું જાણે પોતાના શબ્દનું વજન પડવાનું જ છે એમ માનીને, કહેવાની ધૃષ્ટતા કરનારા પણ છે. અમુક વ્યક્તિના નામને ઊંચે ચગાવવાની રમત પણ, ગંભીરતાના ડોળ સાથે, ચાલુ રહે છે. રચનાતન્ત્ર, રચનાનું જગત, સર્જનનું આગવું 'લોજિક' આ વિશે સાવ અજ્ઞાન રહીને પણ ઘણાં વર્ષથી વિવેચનપ્રવૃત્તિ ચલાવી રહેલ છે. હવે સદ્ભાગ્યે વર્તમાનપત્રમાં સાહિત્યિક વિવેચનનો સ્તંભ બંધ થતો જાય છે. વર્તમાનપત્ર લાખો લોકો સુધી પહોંચે છે. એટલે એમનું સમારાધન કરવાની એમની વૃત્તિ હોય છે. હવે રસેન્દ્રિય વિનાના લોકોની સંખ્યા વધતી જાય છે. મન પર કશી કાયમની છાપ મૂકી જાય કે પ્રભાવ પાડે એવું કશું વાંચવામાણવાની એમની વૃત્તિ હોતી નથી. સામયિકોમાં પણ જે વિવેચન કે સાહિત્યચર્ચા આવે છે તે કેટલાક ગૌણ મુદ્દાઓને કે ગૌણ કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખીને જ થતી દેખાય છે.

[ક્રમશઃ

પ્રમોદકુમાર પટેલ

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળામાં કવિતાના ક્ષેત્રે આપણે ત્યાં જે બધી પ્રવૃત્તિઓ થઈ, તે વિશે સારી સંખ્યામાં વિવેચનો/અધ્યયનો આપણને હવે ઉપલબ્ધ થયાં છે. આ ગાળાની આપણી આધુનિક કવિતા અને તેને પ્રેરનારાં આંતરબાહ્ય પરિબળો અને પરિસ્થિતિ, તેમાં વ્યક્ત થતાં રહેલાં આધુનિક વિચારવલણો, તેમાં પ્રયોજાયેલી ભાષા, કલ્પનો અને પ્રતીકો, રૂપરચના આદિ, અને કેટલાક અગ્રણી કવિઓનું કવિકર્મ – એમ એનાં ભિન્ન ભિન્ન પાસાંઓ વિશે આપણા અભ્યાસીઓ વિચાર કરવા પ્રેરાયા છે. પણ એ સર્વ અધ્યયનો / વિવેચનોને પૂરા લક્ષમાં લીધા પછીય, એવી એક લાગણી મનમાં રહી જાય છે કે આખાય યુગની કવિતાનું જોઈએ એવું સંગીન સમગ્રલક્ષી મૂલ્યાંકન આપણને ઓછું જ મળ્યું છે. વધુ સ્પષ્ટ થઈએ તો એની સિદ્ધિમર્યાદાઓ અને એની સબળતા-નિર્બળતાની મૂળગામી તપાસ કરવાના પ્રયત્નો એમાં ઓછા જ છે.

આપણે અહીં નોંધવું જોઈએ કે સાતમા દાયકામાં ઉગ્રપણે પ્રવર્તેલું આધુનિકતાવાદી આંદોલન હવે મંદ પડ્યું છે. એ સમયમાં ઉત્કટતાથી છતાં થયેલાં આધુનિકતાવાદી વિચારવલણો વિરમી જવા આવ્યાં છે, કે સાહિત્યની પ્રવૃત્તિમાં તે અમુક અંશે આત્મગત થઈ ચૂક્યાં છે. સાહિત્યમાં આકાર અને અભિવ્યક્તિના સતત અવનવા પ્રયોગો કરતાં જવાનું કે અસ્તિત્વની એકલતા, વિચ્છિન્નતા, હતાશા કે નિસ્સારતાનું આલેખન કરવાનું વલણ એ રીતે મંદ પડ્યું છે, જો કે કાવ્યવિષય, આકાર કે અભિવ્યક્તિની રીતિની બાબતમાં કશુંક નવીન સિદ્ધ કરવાના છૂટાછવાયા પ્રયત્નો હજીય થોડાક તરુણ કવિઓ દ્વારા થતા રહ્યા છે. સિતાંશુની કૃતિ 'જટાયુ', ચિનુ મોદીની 'બાહુક', રમેશ પારેખની 'લાખા સરખી વારતા', કે દિલીપ ઝવેરીની 'મુંબઈ : એક પાંડુ પ્રહેલિકા'– જેવી કૃતિઓનો આવાં દૃષ્ટાંતોલેખે જરૂર ઉલ્લેખ કરી શકાય. પણ એકંદરે

આપણી આધુનિક કવિતા પણ હવે વાસી અને બંધિયાર બની ચૂકી છે : એના નિકાસ અર્થે તાજી પ્રાણપ્રદ હવાની જરૂર ઊભી થઈ છે.

આ પરિસ્થિતિમાં, અલબત્ત, દૃષ્ટિસંપન્ન અને ગતિશીલ વિવેચન માર્ગદર્શક બની શક્યું હોત... પણ ના, એવું કશું બન્યું જણાતું નથી. એનું કારણ સમજવાનું પણ, કદાચ, મુશ્કેલ નથી. આ ગાળામાં આકારવાદની આપણે ત્યાં પ્રતિષ્ઠા થઈ, એ સાથે 'આસ્વાદ'ને નામે ઓળખાતી વિલક્ષણ વિવેચનરીતિનો આપણે ત્યાં વ્યાપક સ્વીકાર થયો. વિવેચક કે આસ્વાદકનું ધ્યાન, વ્યાપક કાવ્યપ્રવૃત્તિ કરતાં યે વધુ તો કવિની આ કે તે અલગ એકાકી કૃતિ પર ઠર્યું. કૃતિના કવિકર્મની અને તેના અમુક આસ્વાદ્ય અંશોની ઓળખ કરવી એમાં વિવેચનની સાર્થકતા રહી છે. એમ ઘણાંને સમજાયું. એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ, કૃતિના મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિ આપણા તરુણ અભ્યાસીઓ માટે સર્વથા ગૌણ અને પ્રાસંગિક બાબત બની રહી. સર્જાતી જતી કવિતાના મૂલ્યાંકનના અને તેનાં ધોરણો કે કસોટીઓનો મુદ્દાઓ, આથી, ઉપેક્ષા પામ્યા. પણ, એ રીતે, આપણી આધુનિક કવિતામાં સારીનરસી રચનાઓ વચ્ચે સૂક્ષ્મ પણ દૃઢ પ્રતીતિપૂર્વકનો વિવેકવિચાર કરવાનું વલણ પણ મંદ બન્યું. પણ આ ગાળાના આપણા કાવ્યવિવેચનની ગતિવિધિની ફેરતપાસ કરવાનો પણ હવે સમય પાકી ગયો છે.

આ ગાળામાં પ્રગટ થયેલી – ગ્રંથરૂપે અને ગ્રંથસ્થ થવાની રાહ જોતી – એવી સર્વ કવિતાનો જથ્થો કંઈ નાનોસૂનો નથી. લગભગ દાયકે દાયકે તરુણ કવિઓની નવી નવી પેઢી આ ક્ષેત્રમાં જોડાતી રહી છે. જૂના, નવા અને નવતર – એમ ભિન્ન ભિન્ન કાવ્યપ્રવાહો સમાંતરે આપણે ત્યાં વહેતા રહ્યા છે. એમાં નવાં આધુનિક વિચારવલણોને તીવ્રતાથી જીવવા મથતા તરુણોની પેઢી, તેમની વિલક્ષણ મનોદશા અને આકારના પ્રયોગોને કારણે, આગવું ધ્યાન ખેંચે છે. આથી ભિન્ન, આરંભમાં ત્રીસીની કવિતા સાથે ઓછેવત્તો અનુબંધ કેળવવાને સક્રિય થયેલા, પણ પછીથી આધુનિક કવિતાનાં અમુક તત્ત્વો આત્મસાત્ કરનારા, કવિઓની પેઢી ય આપણું ધ્યાન રોકે છે. તો ગીત અને ગઝલના સ્વરૂપમાં નવીન સર્જકતા કે કળાદૃષ્ટિનો વિનિયોગ સાધવા ચાહતા અને લોકગીતનાં રૂઢ તત્ત્વોનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ કરવા ચાહતા તરુણોની પેઢી ય નોંધપાત્ર કામ કરી ચૂકી છે. પણ આ આખા ય યુગની કાવ્યપ્રવૃત્તિનું નિકટતાથી અવલોકન કરનારને એમાં વિચિત્ર લાગે એવી ઘટનાઓ ય મળી આવશે. કવિયશઃપ્રાર્થી એવો તરુણ સવારે નર્યાં લોકરંજન તત્ત્વોવાળી ગીતરચના કરે, અથવા મુશાયરા અર્થે રંગરાગી મિજાજની

ગઝલ રચે, અને કદાચ એ જ દિવસે સાંજે અસ્તિત્વની એકલતા, વિચ્છિન્નતા, હતાશા કે નિસ્સારતાની લાગણી અછાંદસ રીતિએ રજૂ કરે ! એક તરુણ કવિ એક 'જૂનવાણી' સામયિક માટે રાધાકૃષ્ણના વિષયનું ગીત રચી મોકલે અને બીજા 'બળવાખોર' સામયિક માટે વિચ્છિન્નતાની લાગણી વ્યક્ત કરતી રચના મોકલે ! આ ગાળામાં આપણે ત્યાં આવું અનેક વાર બન્યું છે. તો, આવા પ્રસંગોમાં, મૂળભૂત પ્રશ્ન, કવિની પોતાની કવિતાપ્રવૃત્તિ પ્રત્યેની અને પોતાની જાત પ્રત્યેની નિષ્ઠાનો છે, સચ્ચાઈ અને પ્રામાણિકતાનો છે. વધુ યથાર્થ રીતે કહીએ તો કવિ તરીકેની પોતાની અખિલાઈનો છે.

આ ગાળામાં. ખરેખર તો, કવિતાના નામે જે બધી રચનાઓ લખાતી અને છપાતી રહી છે, તેમાં સંકુલ અને સમૃદ્ધ અનુભવો રજૂ કરતી મોટા ગજાની કવિતા (major poem) કેટલી, અથવા એમાં સાચી કવિતા કેટલી, એ વિશે ગંભીરતાથી તપાસ કરવાનો સમય પાકી ગયો છે. આપણી એક પ્રબળ છાપ તો એ રહી છે કે એમાં ઘણુંબધું સિદ્ધ કવિતાના અનુકરણરૂપે જન્મી આવ્યું છે. કેટલાક તરુણ કવિઓની કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં આગવી શૈલી અને આગવો સ્વર ખૂલી રહ્યાનું લાગે, પણ બીજા અનેકની કાવ્યરચનાઓમાં દૃઢ પદાવલિઓ (cliches)નો જ ફરીફરીને ઉપયોગ થતો લાગશે, કે શબ્દાળુતાનો મેદ પથરાયેલો જણાશે. પણ આપણી ચિંતાનો મુદ્દો આટલો જ નથી. તરુણ કવિઓની રચનામાં છતું થતું સંવેદનતંત્ર (sensibility) કેવો વ્યાપ (range) ધરાવે છે, અનુભવજગતના કયા કયા ખંડો તેમાં પ્રગટ થયા છે, અને ખાસ તો માનવ-અસ્તિત્વના કયા અર્થો અને કયાં મૂલ્યો સાથે તેનું અનુસંધાન રહ્યું છે – વગેરે પ્રશ્નોની ઊંડી તપાસની અપેક્ષા રહે છે.

■ ■ ■

આપણા અભ્યાસીઓએ નોંધ્યું છે તેમ આપણી આધુનિક કવિતા મુખ્યત્વે પશ્ચિમનાં આધુનિક વિચારવલણોથી પ્રેરાયેલી છે. આપણા અનેક તરુણ કવિઓ વર્તમાન યંત્રસંસ્કૃતિ, ટોળાંવાદ અને શહેરીકરણની પ્રક્રિયા સામે આક્રોશની લાગણી વ્યક્ત કરી રહ્યા છે, અને અસ્તિત્વની એકલતા, હતાશા અને શૂન્યતાના તેમ એબ્સર્ડિટીના ભાવો આલેખવા મથી રહ્યા છે. આધુનિક સંવિત્તિનો અમુક ઉઘાડ એ પ્રકારની ઘણીએક રચનાઓમાં જોવા મળશે. અને, છતાં, મોટા ગજાની કવિતા કે સંકુલ સમૃદ્ધ લાગણી રજૂ કરતી સફળ રચના આપણને ખરેખર કેટલી મળી એ પ્રશ્ન ટાળી શકાય તેવો નથી. કદાચ આપણો તરુણ કવિ

સર્જનની ક્ષણોમાં અંદર સાહસ કરવા તત્પર બન્યો નથી; કદાચ રચનાકળા વિશે જરૂરી સભાનતા તેનામાં કેળવાયેલી નથી; કદાચ તેની સર્જકશક્તિની ગતિ કોઈક રીતે જકડાયેલી છે. ગમે તે હો, આપણી કવિતામાં રજૂ થયેલા અનુભવ-વિશ્વનો ખંડ ઠીક ઠીક સાંકડો છે. અને એનું એક સ્પષ્ટીકરણ એ હોઈ શકે કે આ તરુણ કવિઓ પોતાની રચનાઓમાં જે જાતની લાગણીઓ અને અનુભવો આલેખવા મથ્યા છે, તેમાં બૌદ્ધિક સંપ્રજ્ઞતાનો ઝાઝો દબાવ નથી, તાત્ત્વિક પ્રશ્નો સાથેની ઊંડી નિસ્બત નથી. બીજી રીતે કહીએ તો, કવિની લાગણીઓને પ્રેરે, પોષે અને સંસ્કારે તેવી સાંસ્કૃતિક નિસ્બત એમાં ઓછી છે. કવિની સર્જક કલ્પના કંઈ શૂન્યાવકાશમાં પાંગરતી નથી. સમકાલીન સાંસ્કૃતિક / દાર્શનિક પરિવેશમાં મૂળ નાખીને તે વિકસતી રહે છે. તો આપણી સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા પાછળ એવો કોઈ જીવંત પ્રાણવાન સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ છે ખરો ? કવિના સંવેદનમાં એવા સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નો સાથેનો મુકાબલો છે ખરો ? મૂળથી વિચારી જોવા જેવું છે.

એટલું તો હવે સ્પષ્ટ થઈ ચૂક્યું છે કે પશ્ચિમની આધુનિક કવિતા—બલકે, ત્યાંનું સમગ્ર આધુનિક સાહિત્ય—વર્તમાન યુગની વિષમતા, અરાજકતા, વિચ્છિન્નતા અને વંધ્યતાના તીવ્ર ભાનમાંથી જન્મી આવ્યું છે. ત્યાંનો આધુનિક સર્જક વર્તમાન સાંસ્કૃતિક કટોકટી વિશે અત્યંત સચિંત બની ચૂક્યો છે. સમયની—ઇતિહાસની—ગતિવિધિ અને માનવનિયતિના પ્રશ્નો સાથે ગાઢ નિસ્બત તે કેળવી રહ્યો છે. જ્ઞાનવિજ્ઞાનનો પ્રચંડ વિસ્ફોટ, પ્રખર બૌદ્ધિકતાવાદ અને વિજ્ઞાનવાદ—એ સર્વને કારણે વાસ્તવિકતા વિશેના પરંપરાગત ખ્યાલો ત્યાં મૂળથી હચમચી ઊઠયા હતા. યંત્રસંસ્કૃતિ અને ટેકનોલૉજીનો વિરાટ વિસ્તાર, શહેરીકરણ, સમૂહ માધ્યમોનો ઝડપી પ્રસાર, અણુયુદ્ધનો ભય—આ બધાં પરિબળોએ વર્તમાન માનવ-પરિસ્થિતિમાં ભારે વિષમતા અને અરાજકતા સરજી છે. સૈકાઓજૂની જીવનરીતિ, આદર્શો અને મૂલ્યો આ સાથે ત્યાં ઝડપથી હ્રાસ પામી રહ્યાં છે. આવી સાંસ્કૃતિક કટોકટીનો સાક્ષી બનેલો આધુનિક સર્જક, ખરેખર તો, મૂળથી સંશયવાદી બન્યો છે. ઈશ્વર, ધર્મ, નીતિ, સંસ્કૃતિ અને છેવટે ભાષા વિશેય તે સાશંક બની રહ્યો છે. પ્રસ્તુત મુદ્દો એ છે કે પાશ્ચાત્ય સર્જક અસ્તિત્વની એકલતા, હતાશા, વિચ્છિન્નતા, વંધ્યતા કે ઍબ્સર્ડિટીની લાગણી જે રીતે વ્યક્ત કરે છે, તે ત્યાંની સાંસ્કૃતિક કટોકટીનું સીધું પરિણામ છે. બીજી રીતે કહીએ તો, ત્યાંના આધુનિક સર્જકની ધર્મ-ઇતિહાસ-સંસ્કૃતિ-સમાજ-સમય આદિ વિષયો સાથે ઊંડી નિસ્બત રહી છે. માનવજાતિ ઇતિહાસના જે તબક્કે આવી ઊભી છે,

તે વિશે અતિ તીવ્ર ઐતિહાસિક સભાનતા તેમનામાં છતી થતી જોઈ શકાય છેઃ માનવજાતિના વિકાસના પ્રશ્નો, તેની મુક્તિના પ્રશ્નો વિશે કે તેની નિયતિ વિશે તેઓ કોઈ ને કોઈ રીતે સચિંત બની રહ્યા દેખાય છે. તેમના કવિસંવિદ્‌નો વિસ્તાર અને વિકાસ આવા તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની નિસ્બત સાથે થતો રહ્યો છે. એલિયટ. યેટ્સ, રિલ્કે. સેફારિસ, ઉંગારેત્તી કે નેરુદા – ત્યાંના મોટા ગજાના કોઈ પણ કવિનું કાવ્યવિશ્વ જુઓ. વર્તમાન સાંસ્કૃતિક કટોકટી વિશેની સંપ્રજ્ઞતા તેના મૂળમાં રહી છે. અલબત્ત, આવા દરેક મોટા કવિના પ્રશ્નોનો ફલક જુદો, નિસ્બતો જુદી, અને, એટલે, દરેકનો અનુભવખંડ પણ જુદો જ. વળી કવિતાની કળા વિશેની દરેકની દૃષ્ટિય જુદી, એટલે કાવ્યરીતિ અને સંઘટના ય જુદી. કવિતાનું સર્જન, એક રીતે, તેમને માટે અર્થખોજ(અને મૂલ્યબોધ)ની પ્રવૃત્તિ બની રહી છે. વર્તમાનમાં કવિ જે વાસ્તવિકતા સંમુખ ઊભો છે, તે જો સર્વથા વિચ્છિન્ન, વંધ્ય કે શૂન્યરૂપ હોય, તો કવિતાનું સર્જન તેને માટે એક આગવું અર્થસભર વિશ્વ રચવાનો ઉપક્રમ બની શકે. અને હકીકતમાં, આધુનિક પાશ્ચાત્ય કવિઓએ છિન્નવિચ્છિન્ન એવા બાહ્ય વિશ્વની સામગ્રીને કવિતામાં અર્થસભર રૂપ આપવાનું સ્વીકાર્યું છે. આમ કવિતાનું સર્જન તેમને માટે એક આત્મખોજની પ્રવૃત્તિ તો ખરી જ, વિશેષ તો એ અર્થખોજની પ્રવૃત્તિ રહે છે. કવિ એ રીતે બહારની અને અંદરની વાસ્તવિકતાને સાંકળવા મથ્યા રહે છે. અલબત્ત, દરેક મોટા કવિની ખોજ જુદા જ પ્રશ્નથી, અને જુદી જ ભાવભૂમિકાથી આરંભાતી હોય છે, અને એટલે જ એ કવિઓની બાની અને શૈલીમાં નોંધપાત્ર ભિન્નતા જોવા મળે છે. અને, દેખીતી રીતે, તેમના કાવ્યવિષયોમાં વૈવિધ્ય જોવા મળશે તો પણ એવા વૈવિધ્ય વચ્ચે ય ઊંડી સાતત્યભરી ખોજ અને ખોજની દિશા વરતાશે.

પશ્ચિમમાં આધુનિક કવિતાનું બળવાન પ્રગટીકરણ, આમ તો, આ સદીના બીજા–ત્રીજા દાયકામાં જોવા મળે છે. જ્યારે આપણે ત્યાં આધુનિકતાવાદની ઘટના સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમયમાં જન્મી છે. આમ બનવા પાછળ અમુક કારણો પણ છે. પણ અહીં એની વિગતે ચર્ચા કરવા રોકાઈ શકીશું નહિ. એ સંદર્ભમાં આપણે માત્ર એટલું જ નોંધીને ચાલીશું કે આપણે ત્યાં આ ગાળામાં યંત્રસંસ્કૃતિ, શહેરીકરણ, સામાજિક ઉથલપાથલ વગેરે પરિબળો ગતિશીલ થયાં, અને પરિસ્થિતિ જે રીતે અરાજકતા અને વિષમતામાં પરિણમી રહી, તે જોતાં કોઈ પણ સંવેદનપટુ સર્જકને એની અસર ન થાય તો જ આશ્ચર્ય. વાસ્તવમાં આપણો તરુણ સર્જક નિર્ભ્રાન્ત બની ચૂક્યો છે. ગાંધી-નહેરુએ સેવેલું કલ્યાણ-

રાજ્ય(કે રામરાજ્ય)નું સ્વપ્ન તેને ઘોર છલનારૂપ પ્રતીત થયું છે. કાળની આટલી ક્રૂર ઉપહાસલીલા આટલી તીવ્રતાથી આપણા ઇતિહાસના આગલા કોઈ યુગમાં ભાગ્યે જ અનુભવાઈ હશે. તખ્તા પર ભજવાઈ રહેલી ટ્રેજડીનાં ક્રમશઃ ખૂલતાં દૃશ્યોમાંથી જાણે ઊંડી tragic irony છતી થઈ રહી હોય, એમ જ લાગે.

સ્વાભાવિક રીતે જ, આપણે ત્યાં ઝડપથી બદલાઈ રહેલી 'પરિસ્થિતિ' વિશે આપણા તરુણ સર્જકો પ્રતિભાવ પાડવા પ્રેરાયા છે. આપણી સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતામાં યંત્રસંસ્કૃતિની જડતા કે વ્યથતા વિશે તેમ શહેરીકરણથી સર્જાતી વિષમતા વિશે, આમ તો, ઠીક ઠીક સંખ્યાની રચનાઓ મળે છે. ઉમાશંકરની કૃતિ 'છિન્નભિન્ન છું' કે નિરંજનની 'પ્રવાલદ્વીપ'ની રચનાઓમાં આ જાતનાં પહેલાં એંધાણ જોઈ શકાશે. એ પછી હસમુખ, નલિન, પ્રિયકાન્ત, મણિલાલ, રાવજી, લાભશંકર, સિતાંશુ, ચિનુ આદિની રચનાઓમાં નગરચેતના કોઈ ને કોઈ રૂપે વ્યક્ત થતી રહી છે. પણ આ વિષયની આપણી કવિતામાં સંવેદનાનો વ્યાપ સીમિત દેખાય છે. આપણને પ્રશ્ન થાય કે આપણા આખાય યુગની સંકુલતા, અરાજકતા, વિષમતા, સંઘર્ષો કે તેના હાર્દમાં રહેલા આંતરવિરોધો (paradoxes)નું અનુસંધાન એમાં કેટલું? અથવા વર્તમાન યંત્રસંસ્કૃતિનો આપણા કવિના નૈતિક, બૌદ્ધિક કે આધ્યાત્મિક જીવન પર પ્રભાવ કેટલો, અથવા આપણા તરુણ કવિની સંવેદના પર તેની અસર કેટલી? અલબત્ત, આપણો તરુણ કવિ પોતાની આસપાસ સર્જાઈ રહેલી વિષમ પરિસ્થિતિ પરત્વે સભાન જણાય છે, અને છતાં તેની કવિતામાં યુગચેતના કેટલી સીમિત રૂપમાં ઝિલાઈ છે તે વિચારવા જેવું છે. એ તો જાણીતું છે કે પંચાવન-સાઠના ગાળામાં સુરેશ જોષીએ આપણી સાહિત્યચર્ચામાં 'યુગચેતના' જેવો (પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિચાર કે સંસ્કૃતિચિંતનમાંથી સ્વીકારેલો) શબ્દ પ્રચારમાં મૂક્યો હતો. પણ કમનસીબે, એના ખરા સૂચિતાર્થો આપણે ત્યાં સ્પષ્ટ થયા નહિ, તેમ આપણા સર્જાતા જતા સાહિત્યના સંદર્ભે તેનું મહત્ત્વ પણ સમજાયું નહિ. જો કે આમ કેમ બન્યું એ સમજવાનું પણ કદાચ મુશ્કેલ નથી, કેમ કે ઇતિહાસની ગતિવિધિ વિશે, ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા વિશે, તેમ ઐતિહાસિકતા (historicity) વિશે આપણે ત્યાં એટલી તીવ્ર સભાનતા જન્મી નથી. 'યુગચેતના' શબ્દથી તો યુગના હાર્દમાં પડેલાં વિભિન્ન ક્ષેત્રનાં સત્યો, જ્ઞાનવિજ્ઞાન, મૂલ્યો, આદર્શો, આસ્થાઓ, અને તેના સંઘર્ષો, સંશયો, આંતરવિરોધો — એ સર્વ સૂચવાઈ જાય છે. આખો ય પ્રશ્ન, એ રીતે, બૌદ્ધિક અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ અને પરિવેશને લગતો છે.

સર્જાતું સાહિત્ય જે રીતે બૌદ્ધિક / સાંસ્કૃતિક ભોંયમાંથી પોષણ મેળવે છે, તેની સંકુલ વાસ્તવિકતાના બોધનો એ પ્રશ્ન બને છે.

કોઈ પણ એક સર્જકની સર્જકતા અને તેની સંવેદનશીલતા(sensibility)ને તેના સમયની બૌદ્ધિક, નૈતિક કે સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ સાથે કેવી રીતનો સંબંધ રહ્યો છે તે વિશે નિશ્ચિતપણે કહેવાનું, અલબત્ત, મુશ્કેલ છે. જો કે આ પ્રશ્ન પહેલી નજરે દેખાય છે તેથી ઘણો વધારે મહત્ત્વનો છે; પણ આપણું અત્યારનું વિવેચન એ વિશે વિચાર કરવા રોકાયું નથી. આ સંદર્ભે આપણે એટલું જરૂર નોંધી શકીએ કે દરેક મોટા કવિઓ જે સંકુલ અનુભવો અને લાગણીઓ સાથે કવિતામાં કામ પાડે છે, તેમાં અમુક સૂક્ષ્મ ચિંતનપ્રક્રિયા સાથે યોગ થયો હોય એમ પણ જોવા મળશે. મૂલ્યવાન અનુભવના હાર્દમાં જ કશીક દાર્શનિક કે નૈતિક પ્રશ્ન સાથેની નિસ્બત રહી હોવાનું જણાશે. હકીકતમાં, એલિયટ, ચેટ્રૂસ કે નેરુદા જેવા કવિમાં કાવ્યવિષયોનું દેખીતું વૈવધ્ય છતાં દરેકમાં તાત્ત્વિક ખે.જની અમુક આગવી ભૂમિકા અને આગવી દિશા મળી આવે છે. કોઈક રીતની metaphysical concern જ તેના વેરવિખેર લાગતા અનુભવખંડોમાં આંતરિક એકતા અને અખિલાઈ સિદ્ધ કરી આપે છે. કશીક frame of references વચ્ચે જ કવિની લાગણીને આગવો 'અર્થ' અને આગવું પરિમાણ પ્રાપ્ત થતાં હોય છે. પણ આપણી સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતામાં આવી metaphysical concern કેટલી એ તપાસવા જેવો મુદ્દો છે. અને આ મુદ્દાને જરા સરળ રૂપમાં મૂકીએ તો, આપણા તરુણ કવિના અનુભૂતિજગતને બૌદ્ધિકતાનું પોષણ મળ્યું છે ખરું, એ પ્રશ્ન વિચારણીય બની રહે છે.

શહેરી સંસ્કૃતિ અને વર્તમાન માનવપરિસ્થિતિની વિષમતાનું આલેખન, એક રીતે વાસ્તવબોધ અને મૂલ્યપ્રતીતિના પ્રશ્ન સાથે સંકળાયેલી બાબત છે. અને તરુણ કવિએ સ્વીકારેલી કાવ્યરીતિ—અને તેની પાછળ સૂચિત રહેલી કાવ્યવિભાવના—સાથે તેને સીધો સંબંધ છે. ઉ. ત., 'રેતપંખી' નામની કૃતિમાં નલિને નગરજીવનની વિષમતા અને વંધ્યતાનો ભાવ રજૂ કર્યો છે, પણ એમાં કાવ્યવસ્તુને તેમણે પ્રતીકાત્મક રીતિએ આલેખવાનું સ્વીકાર્યું છે. આથી ભિન્ન, હસમુખની કૃતિ 'કોઈને કંઈ કહેવું છે?' માં નગરજીવનની વિષમતાનું વ્યંગ-કટાક્ષભરી પણ ધારદાર વાણીમાં, સીધેસીધું, આલેખન થયું છે. આ જાતનો કાવ્યરીતિનો ભેદ તે કંઈ ગૌણ અને પ્રાસંગિક બાબત નથી : કાવ્યસામગ્રીમાં અર્થબોધ અને મૂલ્યબોધ પામવાના ભિન્ન અભિગમો એમાં રહેલા છે. અંતે,

આપણી પરિચિત વાસ્તવિકતાને જોવાની, સમજવાની ને ઘટાવવાની કવિદૃષ્ટિનો ભેદ અહીં જોવા મળે છે. દેખીતું છે કે, પ્રતીકાત્મક રીતિની પાછળ 'શુદ્ધ કવિતા'નો કોઈક સ્પષ્ટ–અર્ધસ્પષ્ટ ખ્યાલ રહ્યો છે. અનુભવમાં આવતા જગતના પદાર્થો–અને તેની વાસ્તવિકતા–પ્રતીકાત્મક કવિતામાં માત્ર કાચા દ્રવ્ય-રૂપે સ્વીકાર પામે છે. અને સર્જનની ઉત્કટ પ્રક્રિયામાં એ સર્વ સામગ્રી ઓગળીને, રસાઈને, નવું રૂપ અને નવો અર્થ પામે છે. કહો કે, જે જે પદાર્થો, સત્ત્વો, ઘટનાઓ, કવિતામાં પ્રવેશ પામે છે તેનું તેમાં સ્વરૂપાન્તર (transubstantration) થઈ જાય છે. પણ એ રીતે પરિચિત જગતથી તેની અર્થબોધની ભૂમિકા બદલાઈ જાય છે. 'રેતપંખી'માં નગરચેતનાનું પ્રતીક રીતિએ આલેખન થયું છે, તેનો સૂચિતાર્થ જ એ કે નગરજીવનની વિષમતાને મૂર્ત કરનારા પદાર્થો આદિ નક્કર સઘન અને સ્પર્શક્ષમ વાસ્તવના રૂપમાં નહિ, માત્ર તેના સૂક્ષ્મ, અમૂર્ત આકારરૂપમાં પ્રત્યક્ષ થાય છે. એમાં શબ્દચૈતન્ય છે, પણ અનુભવની નક્કર વાસ્તવિકતાનો સઘન સંસ્પર્શ હોતો નથી. ખરી વાત એ છે કે ફ્રેંચ પ્રતીકવાદી કવિતાથી પ્રેરાયેલી આધુનિક કવિતાને કેવલ કાવ્યાનુભવનું સંપૂર્ણ મૂલ્ય છે, અને સ્થૂલ પ્રાકૃત વાસ્તવિકતાને શક્ય તેટલી ગાળી કાઢવાનો એમાં ઉપક્રમ છે. ટૂંકમાં, એમાં શુદ્ધ કાવ્યચૈતન્ય જ પરમ મૂલ્યરૂપ છે. આથી ભિન્ન, હસમુખની રચનામાં પરિચિત વાસ્તવનું સીધેસીધું આલેખન છે. ભાવકની ચેતનાને એ જુદી જ ભૂમિકાએ સ્પર્શે છે. એમાં સાકાર થતા વાસ્તવની ઘનતા અને નિબિડતા નિરાળી છે, અને એ રીતે અર્થબોધ અને મૂલ્યબોધની એની ભૂમિકા પણ નિરાળી છે. આમ, આપણી કવિતામાં પ્રયોજાતી રહેલી વિભિન્ન કાવ્યરીતિની કાર્યક્ષમતાનો પ્રશ્ન તપાસવા જેવો છે.

અલબત્ત, સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળાની આપણી કવિતાનું પ્રબળ વલણ પ્રતીકાત્મક રીતિ નિપજાવવા તરફનું રહ્યું છે. પણ એ રીતે આપણો તરુણ કવિ જાણ્યે-અજાણ્યેય આપણી આસપાસની નક્કર કઠોર વાસ્તવિકતાથી અળગો થતો રહ્યો છે. આધુનિક કવિતા(કે સાહિત્ય)ની અંદર, આમ જુઓ તો, એક મોટો વિરોધાભાસ રહ્યો છે, અને તે એ કે વર્તમાન ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિ અને પ્રશ્નો એના ઉદ્‌ભવમાં રહ્યા હોવા છતાં એ વધુ ને વધુ આત્મલક્ષી બનવાનું વલણ દાખવે છે. વાસ્તવમાં, આપણી આસપાસ વિસ્તરતું શહેરીકરણ એ વર્તમાનમાં રચાતા આવતા ઇતિહાસનું જ એક વિષમ ઘટનાચક્ર છે. જગતના દેશોમાં અનેક સીમાડાઓ પર આજે યુદ્ધના ભડકાઓ થઈ રહ્યા છે. સામૂહિક હત્યાકાંડો સર્જાઈ રહ્યા છે. જુલમો, સંઘર્ષો, શોષણ, યાતનાઓ – બધુંય અહીં આપણને

ભૂતાવળની જેમ ડારી રહ્યું છે. 'લોકશાહી', 'શાંતિ', 'પ્રગતિ', 'સહકાર', 'વર્ગવિહીન સમાજ' જેવા શબ્દો કાલા પુરવાર થયા છે. ત્યારે, આપણને સહેજે પ્રશ્ન કરવાનું મન થાય કે આપણી કવિતામાં આ જાતની સામાજિક સભાનતા કેટલી? ઐતિહાસિક સંયોગોનો એમાં સ્વીકાર કેટલો? અલબત્ત, કવિ કોઈ નવી જીવનવ્યવસ્થાનો સંદેશ આપે કે ભાવિનું દિશાસૂચન કરે, એવી કોઈ અપેક્ષા આપણે અહીં સેવતા નથી. પણ વિશ્વવ્યવસ્થામાં અંતર્હિત રહેલી વિષમતાનું, દુરિતની ક્રૂર સત્તાનું, કે જીવનધ્વંસક તત્ત્વોનું આલેખન તે કરે તો આપણી કવિતામાં અનુભવનો એક નવો ખંડ ખુલ્લો થાય. પણ પ્રશ્ન છેવટે કવિની નિજી નિસબતો અને ચિંતાઓનો છે, વાસ્તવિકતાની તેની ઓળખ અને તેના સંબંધવિસ્તારનો છે, નવા અર્થની તેની ખોજ અને પ્રતિષ્ઠાનો છે.

આ સંદર્ભે આપણે અહીં એક વાત એ નોંધવાની રહે છે કે નગરજીવનની વિષમતાઓનું વ્યંગભર્યું વર્ણન કરવાના પ્રયત્નમાં/તરુણ કવિઓએ વારંવાર જીવનની સપાટી પરની સ્થૂલ વિગતોમાં રહેલો ઉપલક વિરોધાભાસ રજૂ કરીને સંતોષ માન્યો છે. પણ આવાં ઉપરછલ્લાં નિરીક્ષણોમાંથી સાચી કવિતા ભાગ્યે જ મળે. બૌદ્ધિક ચબરાકીભરી ઉક્તિ કે વાગ્મિતાના આશ્રયે સ્થૂળ ચમત્કૃતિ જન્મી શકે, પણ ખરો પ્રશ્ન સપાટી વીંધીને પરિસ્થિતિના હાર્દમાં પ્રવેશ કરવાનો છે. 'આયૂરની'નું તત્ત્વ એ રીતે ગહન સ્તરેથી ગ્રહણ કરવાનું રહે. અહીં મૂળ પ્રશ્ન વિશ્વજીવનની અંતર્ગત રહેલાં પાયાનાં તત્ત્વો વચ્ચે ક્યાંક આંતરવિરોધ કે વક્રતા ઓળખી લેવાનો છે. અંતે એ મેટાફિઝિકલ પ્રશ્નો સાથેની ઊંડી નિસ્બતનો મુદ્દો બને છે. પશ્ચિમના આધુનિક સાહિત્યમાં tragic ironyનું તત્ત્વ વ્યાપક રૂપે જોવા મળે છે, તે કંઈ આકસ્મિક ઘટના નથી. ત્યાંના cultureમાંથી સહજ રીતે તે નિષ્પન્ન થાય છે. ઍબ્સર્ડનું ભાન પણ એમાં લગભગ હંમેશાં ઘૂંટાતું રહ્યું છે, અને ઍબ્સર્ડનું 'દર્શન' પણ ત્યાંની દાર્શનિક–સાંસ્કૃતિક વિચારણામાંથી જન્મી આવ્યું છે. ઈશ્વર જેવી કોઈ પરમ સત્તા (જે આ પૃથ્વી પરના જીવનની પેલે પાર સંભવે છે એવી ખ્રિસ્તી સમાજની ધારણા હતી : હિંદુ ધર્મની જેમ એ કોઈ અંતર્વ્યાપી (immanent) અને બહિર્વ્યાપી (transcendent) સત્તારૂપે સ્વીકારાયો નથી)નો ઇન્કાર કરો, એટલે આ વિશ્વના બધા ય પદાર્થો વચ્ચેની જીવંત કડી જ નષ્ટ થાય, બધા ય પદાર્થો પરસ્પરથી વિચ્છિન્ન, એકાકી અને કેન્દ્રહીન બની રહે, અને વિશ્વજીવનની ગતિ હેતુ-શૂન્ય જ બની રહે! એ રીતે અહીં પૃથ્વી પરના માનવજીવનને નશ્વર, સીમિત અને ક્ષણભંગુર લેખવો, એટલે અમૃતત્વની ઝંખના સ્વયં ઍબ્સર્ડ બની રહે.

પરમ ચૈતન્યની સત્તા અહીં સુધી વિસ્તરી જ ન હોય, તો તો પ્રકૃતિ અને માનવ વચ્ચે કદીયે ન પુરાય એવી ખાઈ ઊભી થવાની, અને આ પદાર્થ-જગતની કૂટ દુર્ભેદ્ય વાસ્તવિકતાઓ વચ્ચે માનવી પોતાને સાવ એકાકી અને પરાયો જ અનુભવી રહેવાનો. Tragic Irony કે Absurdityનો બોધ. એ રીતે, પાશ્ચાત્ય દર્શનમાંથી સહજ રીતે નીપજી આવતી વસ્તુ છે. કોઈ પણ યુગના major literatureને તેના અમુક દાર્શનિક કે સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નો સાથે કેવી ઊંડી નિસ્બત રહી હોય છે, તે વાતનું એમાં સમર્થન મળી રહે છે. અને, આપણી આધુનિક કવિતામાં—વ્યાપકપણે આપણા સમગ્ર આધુનિક સાહિત્યમાં—absurdity કે tragic ironyનું તત્ત્વ ખરેખર ગહન સ્તરેથી ક્યાં અને કેટલું સક્રિય બન્યું છે, તે પણ તપાસી જોવા જેવું છે.

યંત્રસંસ્કૃતિ, શહેરીકરણ, ટોળાવાદ, હિંસા, બર્બરતા આદિ પરિબળોએ આપણે ત્યાં જે રીતની વિષમતા, અરાજકતા કે અર્થહીનતાની લાગણી તરુણ સર્જકોમાં જન્માવી, તેથી આ ગાળાના આપણા સાહિત્યમાં નવી sensibility સાકાર થતી જણાઈ. પણ આ જાતની કૃતિઓમાં અનુભવની ગહનતા, સંકુલતા અને વિદગ્ધતા કેમ ઝાઝી સિદ્ધ થઈ ન શકી? એમાં બૌદ્ધિક સંપ્રજ્ઞતાનો દાબ કેમ ઝાઝો વરતાતો નથી? સર્જકોની sensibilityનું ફલક કેમ સીમિત લાગ્યા કરે છે? એનો સંભવિત ઉત્તર એ કે એ sensibilityનાં ધારણપોષણ અને વિકાસ અર્થે જરૂરી એવી દાર્શનિક ખોજ અને દાર્શનિક પ્રશ્નો સાથેની કશીક નિસ્બત એમાં ઓછી છે. કહો કે આપણી સર્જાતી કવિતા (કે સમગ્ર સાહિત્ય)-પાછળ અમુક પ્રાણવાન વિચારસંઘર્ષ નથી. cultural crisis સાથેનો જીવંત સંનિકર્ષ નથી. અને, એટલે જ કદાચ સાતમા દાયકાની કવિતામાં અસ્તિત્વની એકલતા, હતાશા કે વિચ્છિન્નતાની જે લાગણી વ્યક્ત થયેલી, તે ઝાઝાં પરિણામો આણતાં પૂર્વે જ સ્થગિત થઈ જતી લાગે છે. તરુણ કવિ પછીથી એની એ મનોદશાને જાણે કે ફરીફરીને ઘૂંટતો રહ્યો છે. પણ અનુભવનાં નવાં સ્તરો ખુલ્લાં કરતાં જવાનું તેમાં ઓછું જ બન્યું છે.

આ આખા પ્રશ્નને જરા જુદા કોણથી પણ જોઈ શકાય. એ રીતે કે આપણા મોટા ભાગના તરુણ કવિઓમાં પ્રબળપણે રંગદર્શી વલણો કામ કરી રહ્યાં છે. આ કારણે હૃદયમાં ઊઠતી લાગણીઓના નિર્વ્યાજ આલેખનમાં તેમને વિશેષ રસ રહ્યો છે. સ્વપ્ન, કપોલકલ્પિત ભ્રાંતિ કે દિવાસ્વપ્નના અંશો તેના સંવેદનમાં પ્રસંગે જોડાતા કે ભળતા રહ્યા છે. પરિચિત વિચારસૃષ્ટિ કે બૌદ્ધિક-ચિંતનના સ્તરને ભેદીને તરુણ કવિ અજ્ઞાતના ખંડમાં ગતિ કરવા ચાહે છે. એક

રીતે સર્જકતા અને કવિકર્મની તેની સમજ બદલાઈ ચૂકી છે. પૂર્વપરિચિત એવા કોઈ વિચાર કે ભાવનાના નર્યા દૃષ્ટાંતીકરણની આ વાત નથી. રચનાની ક્ષણોમાં ભાષા સાથે તે કામ પાડતો જાય છે, ભાષાની ક્ષમતાનો તે તાગ લેવા પ્રયત્ન કરે છે, અને એ રીતે અંતે કૃતિનું જે રૂપ ઊઘડી આવે છે, તેમાં તેની કાવ્યવસ્તુ તેને પહેલી વાર ઉપલબ્ધ થાય છે. (જો કે કેટલાંક આત્યંતિક દૃષ્ટાંતોમાં તરુણ કવિ ભાષા સાથે નરી 'રમત' આદરતો હોય એમ લાગશે.) કવિતાની રચનાપ્રક્રિયા અને અસ્તિત્વના અર્થની આંતરખોજ – એ બે ઘટનાઓ આ રીતે ક્યાંક જોડાઈ જાય છે. સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળાની આપણી કવિતા અજ્ઞાત સ્તરનાં સંવેદનો ખુલ્લાં કરીને ચૈતસિક વાસ્તવનું અપૂર્વ રૂપ અને તેનો અપૂર્વ અર્થ સિદ્ધ કરવાની દિશામાં સક્રિય બની છે. કવિની અજ્ઞાત મનની સૃષ્ટિ હવે તેની કાવ્યસામગ્રીનો એક મુખ્ય સ્રોત બની છે. જીવનની અને પ્રકૃતિની આદિમતા સાથે તેને આ રીતે ગાઢ સંબંધ રચવાને અવકાશ મળ્યો છે. પણ અજ્ઞાત સ્તરના અંધારિયા વિશ્વને ભેદવામાં આપણા કવિને કેટલી સફળતા મળી છે તે પણ મૂળથી વિચારવા જેવું છે. એમ જ લાગે કે આપણો કવિ અંદરના વિશ્વમાં મોટું સાહસ કરતાં ક્યાંક જકડાઈ જાય છે. સુરેશ જોષીએ 'નવોન્મેષ'ના આરંભમાં કહ્યું હતું તેમ, તેનું એ 'કુણ્ઠિત' સાહસ રહ્યું છે. અસ્તિત્વની આદિમતા જે પૌરાણિક પરિવેશમાં વ્યાપ્ત છે, તેનો સંસ્પર્શ આપણી આધુનિક કવિતાને કેટલો, એનો તાગ કાઢી લેવા જેવો છે.

વિચારપ્રધાન કવિતાનો આદર્શ લઈને ચાલતી આપણી ત્રીસીની કવિતા, આમ જુઓ તો, તત્કાલીન સામાજિક–સાંસ્કૃતિક પરિવેશમાં રોપાઈ હતી. પણ એ કવિતામાં 'હું' (અર્થાત્, કવિતામાં પ્રથમ પુરુષરૂપે રજૂ થતો વ્યક્તિ-સ્વર) ઘણુંખરું સામાજિક અને નૈતિક વિચારવલણોથી બંધાયેલો, પ્રેરાયેલો, કે નિયંત્રિત થયેલો જોવા મળશે. ઊર્મિ, વિચાર કે ભાવનાનું જે રીતે તે ઉચ્ચારણ કરે છે, તેમાં આ જાતનાં વિચારવલણો પ્રગટ છે કે પ્રચ્છન્નપણે કામ કરતાં દેખાય છે. સભાન સ્તરે ચાલતી કશીક બૌદ્ધિક/નૈતિક ચિંતનની પ્રક્રિયા તેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળાના તરુણ કવિઓની સર્જકતાની ગતિ આથી જુદી છે અંગત સંવેદનને તેના આદિમ રૂપમાં તે ગ્રહણ કરવા ચાહે છે. સ્વાભાવિક રીતે જ, પ્રાકૃત, કુત્સિત કે જુગુપ્સક લાગતા અંશોનેય તે સ્વીકારે છે. પણ આત્યંતિક દૃષ્ટાંતોમાં આ જાતની પ્રાકૃત અને કુત્સિત લાગણીઓનું નિર્વ્યાજ આલેખન કયો અર્થ સારે છે, અથવા એથી કયું મૂલ્ય નિપજી આવે છે, તેની તાત્ત્વિક ભૂમિકાનો વિચાર કરવાનો રહે છે.

આપણી આધુનિક કવિતા સાથે સર્જકતાની જે ભૂમિકા સંકળાયેલી છે તેને વિશે, ખરેખર તો, મૂળથી ફેરવિચારણા કરવા જેવી છે. કાવ્યરચનામાં સહજતાનું, સ્વયંભૂતાનું, સ્થાન કેટલું—અને સભાન રચનારીતિનું કેટલું એ એક અતિ નિર્ણાયક (crucial) પ્રશ્ન બની રહે છે. અલબત્ત, એ પ્રશ્ન અમુક અંશે કવિપ્રકૃતિની સાથે જોડાયેલો છે. પ્રબળ રંગદર્શી વલણોવાળો કવિ પોતાના ચિત્તની આદિમ સંવેદનાને એના મૂળ રૂપમાં આલેખવા ઝંખે છે, અને એની સહજ રજૂઆત કરવામાં તેને કૃતાર્થતા લાગે છે. પણ સ્વસ્થ પ્રકૃતિનો કવિ પોતાની લાગણીને અનોખું કળાત્મક રૂપ આપવાના પ્રયત્નમાં અમુક સભાનતા કેળવીને ચાલે છે. પોતાના ચિત્તમાં સ્ફુરેલી લાગણીને અમુક અંતર કેળવીને તે જોવા મથે છે અને તેમાં અંતર્હિત રહેલી પ્રચ્છન્ન સંકુલતાઓ અને આંતર-વિરોધોનો તાગ લેવા તે મથે છે. આ પ્રક્રિયામાં તેની critical consciousness પણ સક્રિય બનતી રહેતી લાગશે. એલિયટ, યેટ્સ, રિલ્કે, પાઉન્ડ, સેફેરિસ જેવા મોટા ગજાના કવિઓનું રચનાશિલ્પ આ રીતે અવલોકવા જેવું છે. એમાં ગહન સઘન અનુભવ બીજરૂપે પડ્યો છે એ ખરું, પણ એમાં બૌદ્ધિક કે સમીક્ષાત્મક દૃષ્ટિનો યોગ પણ એટલો જ છે. અભિવ્યક્તિમાં શબ્દાળુતા કે ધૂંધળાશ નહિ, રચનાબંધમાં શિથિલતા કે વ્યસ્તતા નહિ; કવિની અનુભૂતિને સતત બૌદ્ધિક સંપ્રજ્ઞતાનો દાબ મળ્યો હોય એમ લાગે. અથવા સ્થૂલ લાગણીનું તત્ત્વ ઓછું, તેની સૂક્ષ્મ પ્રતીકાત્મક છાયાઓ વિશેષ. પશ્ચિમના કવિઓ એમની કાવ્ય-રચનામાં સંવેદનની અમૂર્તતા અને સૂક્ષ્મતા, સંકુલતા અને સ્પર્શક્ષમતા એક-સાથે સિદ્ધ કરતા જણાશે. આપણી આધુનિક કવિતાનું સ્વરૂપ તપાસતાં જણાશે કે આપણો કવિ વિશેષતઃ લાગણીના પ્રાબલ્ય પર મદાર રાખે છે. સહેજે આપણને પ્રશ્ન થાય કે સંકુલ અને વિસ્તારી અનુભવોનું આલેખન કરતી મોટા ગજાની કવિતા—major poems—આપણે ત્યાં કેટલી? કારણ મોટા ફલક પર અનુભવને ધારણ કરવાનું અને તેનું સમર્થ પ્રભાવશાળી સ્થાપત્ય રચવાનું આપણા કવિ-ઓને ઝાઝું ફાવ્યું નથી. એ ખરું કે નાના ફલકની કૃતિઓમાં લાગણીનું સ્વચ્છ સુરેખ રૂપ કંડારી લેવામાં તેમને નોંધપાત્ર સફળતાઓ મળી છે. પણ તરુણ કવિઓની આ પ્રકારની અમુક સિદ્ધિઓની નોંધ લીધા પછીયે એમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે ધાતુના શિલ્પ જેવી નક્કર ઘન રણકતી આકૃતિ રચવા તરફ એકંદર વલણ ઓછું જ છે.

આપણે આરંભમાં નિર્દેશ કર્યો છે તેમ, આ ગાળામાં કવિયશઃપ્રાર્થી એવા અનેક તરુણ કવિઓ પોતીકી શૈલી નિપજાવી શક્યા નથી, તેમ આગવો

અવાજ સિદ્ધ કરી શક્યા નથી. તેમની કાવ્યભાષાનું બારીક અવલોકન કરતાં આ મુદ્દાનું સમર્થન મળી રહે છે. અને તે એ રીતે કે આવા કવિઓની રચનામાં, વારંવાર, અગાઉ સિદ્ધ થઈ ચૂકેલી કવિતાની ભાષા પડઘાતી રહી છે. કવિનું સંવિદ રૂઢ શબ્દપ્રયોગો (cliches) કે ધૂંધળા સંદિગ્ધ શબ્દોથી રૂંધાતું રહ્યું છે. કવિએ પોતાના સંવેદનને સૂક્ષ્મ અને તીક્ષ્ણ દૃષ્ટિએ પ્રત્યક્ષ કર્યું હોય, તો તેની સ્વચ્છ, સુરેખ અને પર્યાપ્ત અભિવ્યક્તિ અર્થે ભાષાનું આગવી રીતે સંયોજન કરવાની અનિવાર્યતા તેને વરતાય, અને તેના સંવેદનનું વિશિષ્ટ રૂપ એ રીતે ઊઘડી આવે. હકીકતમાં, આ પ્રકારનાં સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ પ્રત્યક્ષો (perceptions) દ્વારા જ કવિતામાં નવા અર્થો અને નવાં મૂલ્યો નિષ્પન્ન થઈ શકે. પ્રતિભાશાળી કવિ પોતાની કાવ્યરચનાના દરેક તબક્કે વ્યંજનાની સમૃદ્ધિ અર્થે પૂરતો અવકાશ રચી લે છે, અને સાથે જ, પોતાની અભિવ્યક્તિમાં શક્ય તેટલી સુરેખતા, સૂક્ષ્મતા અને ચોકસાઈ આણવા પ્રયત્ન કરે છે. આ રીતે સર્જનની ક્ષણોમાં critical consciousness કેટલે અંશે સહયોગ સાધી શકે તેને લગતો મુદ્દો અહીં સંકળાઈ જાય છે, કેમ કે પ્રબળ રંગદર્શી વલણથી પ્રેરાતો કવિ જ્યારે સહજ નિર્વ્યાજ અભિવ્યક્તિ સાધે છે ત્યારે તેમાં શબ્દોની–અલંકારોની પ્રચુરતા વધી જાય, કે લાગણીનું રૂપ ઓછેવત્તે અંશે ધૂંધળું અને પ્રચ્છન્ન રહી જાય, એમ બને. આથી ભિન્ન, પ્રખર સભાનતા કેળવીને કવિકર્મમાં સક્રિય બનતો કવિ લાગણીનું સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ રેખાઓવાળું રૂપ કંડારી લેવા મથે છે. મુદ્દો એ છે કે કવિનું અનુભવવિશ્વ અન્ય કવિઓથી નિરાળું હશે, તેની નિસ્બત અને તેની ખોજ આગવા પ્રશ્નો સાથે જોડાઈ હશે, અને તેનું પ્રત્યક્ષીકરણ સૂક્ષ્મ અને તીક્ષ્ણ હશે, તો તેની અભિવ્યક્તિનો મરોડ આગવો હશે અને તેની શૈલીનું પોત પણ આગવી રીતે રચાઈ આવ્યું હશે.

ભાષાભિવ્યક્તિની આ રીતની તપાસ કરતાં કૃતિમાં વ્યક્ત થતો ભાવ કેટલો સંકુલ, વિદગ્ધ અને પ્રૌઢ બન્યો છે તેનો પણ અમુક અંદાજ આવી શકે. કવિપ્રતિભાએ અસ્તિત્વના અનુભવનું સઘનપણે આકલન કર્યું હશે–અને તેની બૌદ્ધિક નિસ્બતો એમાં સક્રિય બની હશે–તો તેની અંતર્ગત રહેલા આંતરવિરોધો અને આયરનીનાં તત્ત્વો તેમાં સંકુલતાનો નિર્દેશ કરશે. અને આ જાતના આંતરવિરોધો કે આયરનીનાં તત્ત્વો મેટાફર અને સંકુલ કલ્પનથી માંડી સમગ્ર સંવિધાન સુધી અનેક સ્તરે સક્રિય રહેલાં જોઈ શકાશે. મેટાફરની રચનામાં tenor અને vehicle વચ્ચેના તણાવમાં કે ભિન્ન કલ્પનાના juxtapositionમાં કે બીજી અનેક રીતે કવિસંવિદની સંકુલતા છતી થઈ જાય છે. આધુ-

નિક લેખાતી આપણી કવિતામાં આવા તણાવની ઘટના કેટલી તે તપાસવા જેવું છે.

અભ્યાસીઓને સુવિદિત છે તેમ, આ ગાળામાં આપણી કવિતા કલ્પનો / પ્રતીકોનો વ્યાપક રીતે ઉપયોગ કરે છે. ધૂંધળી નિહારિકારૂપ કે નિરવયવ લાગણીને એથી નક્કર મૂર્ત અને સ્પર્શક્ષમ રૂપ મળે છે. અલબત્ત, કલ્પન કે પ્રતીકના રૂપમાં જે જે પદાર્થો કવિતામાં સ્થાન લે છે તેથી કવિની મૂળની લાગણીમાં નવી અર્થચ્છાયા, નવાં અર્થસાહચર્યો અને નવાં મૂલ્યો ઊપસતાં આવે છે. તો, આપણી આધુનિક કવિતામાં પ્રયોજાતાં રહેલાં કલ્પનો/પ્રતીકોની પણ આ રીતે નિકટતાથી તપાસ કરવા જેવી છે. એ કલ્પનો / પ્રતીકો કવિના કયા અનુભવખંડમાંથી આવે છે? કલ્પનોની ઐન્દ્રિયિક સમૃદ્ધિનો કેવો તાગ લેવાયો છે? એમાં સંવેદનની તાઝગી, નૂતનતા, વૈચિત્ર્ય કેટલાં? તેનો વ્યાપ કેટલો? કયાં કલ્પનો—પ્રતીકોની ભાત કવિસંવિદ્‌ના કેન્દ્રમાં કામ કરી રહી છે? આવા આવા પ્રશ્નોનો વિચાર કરતાં દરેક કવિની આગવી sensibilityનો અમુક અંદાજ આવી શકે; ખાસ તો, કયા અનુભવો અને કયાં મૂલ્યો સાથે કવિની ઊંડી નિસ્બત રહી છે, અને અનુભવના કયા સ્તરે તેની ગતિ રહી છે, તેનો સંકેત મળી રહે.

આ ચર્ચાના સંદર્ભમાં આપણે એટલું નોંધી શકીએ કે આપણી આધુનિક કવિતાનાં કલ્પનો / પ્રતીકો બહુધા પ્રકૃતિમાંથી કે રોજિંદા વ્યવહાર-જગત-માંથી આવ્યાં છે. સૂર્ય-અશ્વ-દીવાલ-બારી-તૃણ-પથ્થર-ચાડિયો-પંખી-વૃક્ષ-કીડી-રેતી-રણ-ઈંટ-જળ-રસ્તો-શાહમૃગ-પીંછું વગેરે...પદાર્થો એ કવિતામાં કલ્પનો/ પ્રતીકોને રૂપે વ્યાપક સ્વીકાર પામ્યા છે. પણ તરત આશ્ચર્ય થાય કે આપણી કવિતામાં સાંસ્કૃતિક / પૌરાણિક પ્રતીકો કેટલાં? ઐતિહાસિક/પૌરાણિક અર્થો અને સાહચર્યો રજૂ કરતી સંજ્ઞાઓ કેટલી? આ પણ એટલો જ વિચારણીય મુદ્દો છે, આપણી આધુનિક કવિતાની ભાષામાં ખરેખર તો આપણી સંસ્કૃતિ, જ્ઞાન-વિજ્ઞાન કે પરંપરા સાથે એટલું જીવંત અનુસંધાન નથી પામી એમ એમાંથી ફલિત થાય છે. ફરી એક વાર એલિયટ, રિલ્કે, સેફેરિસ, આદિની કાવ્યસૃષ્ટિ અને કાવ્ય-ભાષાનો નિર્દેશ કરીશું. એ કવિઓ આધુનિક સંવિદ વ્યક્ત કરતા છતાં તેમની અભિવ્યક્તિમાં વારંવાર સાંસ્કૃતિક/પૌરાણિક સંદર્ભો ગૂંથાતા રહ્યા છે. આ જાતના સંદર્ભો કંઈ ફૅશન ખાતર કે યાદચ્છિક રીતે નથી આવ્યા. વર્તમાન જીવનમાં વિષમતા, વંધ્યતા કે વિચ્છિન્નતાનો અનુભવ તેમને થતો રહ્યો, ત્યારે

કાવ્યના માધ્યમમાં તેમણે 'અર્થ'ની ખોજ આરંભી. અતિ બૌદ્ધિકતા અને વિજ્ઞાનવાદને કારણે જે રીતે વાસ્તવિકતા ખંડખંડમાં તૂટી ગઈ હતી, વિ-શૃંખલ બની ચૂકી હતી, તેને પૌરાણિક ચેતના દ્વારા એકતા અને અખિલાઈ અર્પવાનો એ પ્રયત્ન હતો. Rational અને Irrational, Conscious અને Unconscious, Present અને Eternity–એ સર્વ દ્વૈતોને જોડવાની એ પ્રક્રિયા હતી. અને પૌરાણિક પ્રતીકો દ્વારા એ દ્વન્દ્વોને સાંકળવાનો તેમનો એ અપૂર્વ ઉપક્રમ હતો. પ્રસ્તુત મુદ્દો એ છે કે પૌરાણિક પ્રતીકો કે પૌરાણિક વૃત્તાંતો-(મિથો)નો આધુનિક કવિતામાં વિશિષ્ટ એવો વિનિયોગ રહ્યો છે. પણ આપણા કવિઓને પૌરાણિક પ્રતીકોનો આ રીતે વિનિયોગ કરવાની કોઈ ખાસ અનિવાર્યતા વરતાઈ હોય એવું બહુ જોવા મળતું નથી. જો કે સિતાંશુ, રાવજી, લાભશંકર કે રાજેન્દ્ર શુકલ જેવા કેટલાક અગ્રણી કવિઓએ પ્રસંગે પ્રસંગે પૌરાણિક પ્રતીકો ગોજેલાં છે, અને છતાં, એકંદરે આ જાતની અભિવ્યક્તિની રીતિ ઘણી ઓછી છે. અહીં, અલબત્ત, એક વાતની સ્પષ્ટતા કરી લેવાની રહે છે. આગલા યુગના આપણા કવિઓએ પોતાને ઇષ્ટ એવા જીવનવિચાર કે ભાવનાનાં 'વાહક' તરીકે ઐતિહાસિક–પૌરાણિક પાત્રો અને પ્રસંગો સ્વીકાર્યાં છે, પણ એમાં કવિના નિજી ભાવસંવેદનને વ્યક્ત કરવાનો મુદ્દો ગૌણ રહે છે.

આધુનિક કવિતાની આકૃતિ અને અભિવ્યક્તિના પ્રશ્નો, આમ જુઓ તો, લયસંયોજનની સાથે સંકળાયેલા છે. અને આ દૃષ્ટિએ પણ તરુણ કવિઓની કાવ્યપ્રવૃત્તિનું બારીકાઈથી અવલોકન કરવા જેવું છે. ત્રીસીના ગાળામાં વ્યાપકપણે પ્રયોજાતા રહેલા અક્ષરમેળ છંદો, અને તેના આશ્રયે રચાતો ચુસ્ત પદ્યબંધ, આ કવિઓને સુરેખ અભિવ્યક્તિમાં અવરોધક લાગ્યા હોય તો તે સમજાય તેવું છે. જાણીતી હકીકત છે કે તરુણ કવિઓએ પરંપરિત મેળની કે અછાંદસ રીતિની રચના કરવાનું બળવાન વલણ કેળવ્યું છે. અભિવ્યક્તિની ઘણી મોકળાશ એ રીતે તેમને મળી છે. સંવેદનના ઊઘડતા–વિકસતા વિશિષ્ટ અંશને અવનવા કલ્પનરૂપે યોજતાં જવાનું, અને એ રીતે કલ્પનોનું સંયોજન કરવાનું, તેમને વિશેષ ઇષ્ટ રહ્યું છે. પણ નાનીમોટી પંક્તિઓમાં પ્રબળ લયનું તત્ત્વ જ્યાં કાર્યશીલ થયું નથી, ત્યાં પદવિન્યાસ અને અન્વય શિથિલ અને પ્રસ્તારી બની ગયા હોય એવું લાગશે. અસંખ્ય દૃષ્ટાંતોમાં આ વસ્તુ જોવા મળશે. ફિસ્સી, નિર્જીવ અને ગદ્યાળુ લાગતી પંક્તિઓ સમર્થ ગતિશીલ લયના અભાવે જ કથળી હોય એ પણ શક્ય છે. એટલે, આપણી આધુનિક કવિતામાં લયસંયોજનના પ્રશ્નને ગંભીરતાથી વિચારી જોવાની આવશ્યકતા રહે જ છે.

પાંચમા દાયકા પછી છાંદસ કે પરંપરિત મેળની રચનાઓની સાથોસાથ ગીત રચવા તરફનું વલણ વધ્યું છે. એ પછી, સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં અને આઠમા દાયકામાં ગીત અને ગઝલનું સ્વરૂપ પણ વ્યાપકપણે ખેડાયું છે. બંનેમાં નાજુક અને સૂક્ષ્મ લાગણીઓ વ્યક્ત થઈ છે. બંનેમાં તાઝગીભરી નવી અભિવ્યક્તિઓ પણ જોવા મળી છે. બંનેમાં રૂપરચના અને સ્થાપત્યના અનેક આકર્ષક અવનવા પ્રયોગો પ્રાપ્ત થયા છે. સાચા અર્થમાં, રમણીય કહી શકાય તેવી અનેક કૃતિઓ આપણને એમાં મળી જ છે. પણ રંજકતત્ત્વોનો ભોગ કરવાનું વલણ પણ એ બંનેમાં એટલું જ વ્યાપક રહ્યું છે. કૃતક લાગણી ધારણ કરતી કે કૃતક અભિવ્યક્તિનો આશ્રય લેતી રચનાઓ પણ એમાં ઓછી નથી. પણ અહીં મારે બીજી વાત સૂચવવી છે. આ બંને સ્વરૂપોને પરંપરાગત એવું રચનાતંત્ર છે, બંનેનું કંઈક આગવું એવું ઍસ્થેટિક્સ પણ છે, એટલે કાવ્યસ્વરૂપ લેખે એની બંનેની અમુક સીમાઓ પણ છે. વિશ્વવાસ્તવના સમવિષમ બરડ અને વ્યંગવક્રતાભર્યા અનુભવોની સંકુલતાને રજૂ કરતાં આ સ્વરૂપો પૂરતાં કાર્યક્ષમ બને કે કેમ, એ પ્રશ્ન છે. આપણા સમયના સંદર્ભમાં કવિનો અનુભવ આંતરવિરોધો અને આવરણોથી મંડિત હશે, બૌદ્ધિક સંપ્રજ્ઞતાનો ઘનિષ્ઠ દબાવ એના પર હશે, અને કવિની ખોજ સાતત્યભરી હશે, તો ગીતગઝલનું પરિમાણ તેને અપર્યાપ્ત જ લાગવાનું. પણ પ્રશ્નોનો પ્રશ્ન કવિની sensibilityનો છે, તેની મૂળભૂત નિસ્બતોનો છે. એ માટે પ્રખર બૌદ્ધિક સંપ્રજ્ઞતાનું અનુસંધાન આવશ્યક છે.



Perhaps before you wish to be receiving;
I was inclined to make the gift.

— Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬
ના સૌજન્યથી

હરીશ મીનાશ્રુ
દિવ્યાંગસુંદરકાંડ
૧

મન્જુ પુવાર
ભગવાના પાણી ભરેલા
ગિલાકની ફાયીલોઝ/ભિ
૧૧

દિલીપ ઝવેરી
૧૮

દિલીપ ઝવેરી
૨૦

નીતિન મહેતા
એક અંત
૨૩

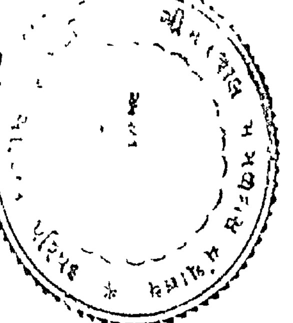
સુરેશ જોષી
અનુવાદ
૨૬

પ્રબોધકુમાર પરેલ
સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિ
— એક સમીક્ષાત્મક નોંધ
૨૯



એતદ્ ૮૨

માર્ચ પંચાશી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ



એતદ્ ૮૨

વર્ષ સાતમું
માર્ચ પંચાશી

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, ખીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ : સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ શાહપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

પ્રાણજીવન મહેતા

૧

કિત્તો બોળી ફૂંખમાં કાગળ ઉપર કૈં કરી કમાલ
અખર આ ઉકેલતાં અમે થૈ ગ્યા માલામાલ

અચરજ ઊગે આંખમાં તેતર ભાસે તરતું તળાવ
જળમાં ડૂબે જાતરા ઉપર વહેતા ખાલી પડાવ

લખચોરાશી કૂળના અમે તો માણસ બંદા એક
ફૂદરડી ફરતા અહીં અમથા આવી પહોંચ્યા છેક

ભોગળ ભીડી ભીતરે ઊભા દ્વારે ટેકવી નામ
ચસચસ ધાવી આંગળાં જન્મારો આ ઉજવ્યો આમ

કીડી દરમાં પેસતાં પેખું ભયથી ધ્રુજે વ્યોમ
ઉખડી ગયેલ આંખમાં તૃણ-શા ફરફર થાય રોમ

૨

ખાલી હથેળી ખોદતાં નીકળે ખોબો ભરી લોહી
દેખું આંખ માંડતાં માંહે ડૂબી ગયું છે કોઈ ..

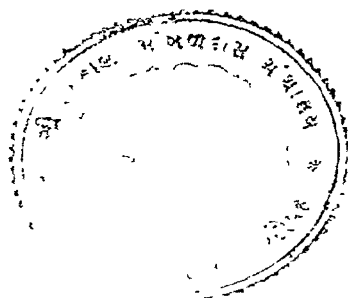
કોઈ તે કોણ ભલા ? પકડી ઊભો પ્રશ્નવિરામ
નસ મગજની તૂટતી વલોવતાં એ ઠાલું ઠામ

ઠામના ઠીકરા થયા ઠીકરાની થઈ ગઈ ધૂળ
ચાળણી લઈ ચાળતો પૂરવ જનમનાં ઊંડાં મૂળ

પસરે પોલાણું મૂળમાં એમ શ્વાસમાં સરે જીવાત
ટચલી આંગળે ઊંચકી ફરતો રહું લઈ આઘાત

આઘાતનો અરથ આટલો હું જ મને બેસું ભૂલવા
શાને બેઠો છું ભલા ખાલી હથેળીને ખોદવા

૨ એતદ્ માર્ચ ૮૫



૩

પગતળિયે ભયરેખા ફૂટી દોડ ભાઈ તું દોડ,
હથેળી ફરતે વલય વીંટાયું તું વચ્ચે આંગળ ખોડ.

અરબરડો પડછાયો ઊભો પીઠે કાંટા ઊગ્યા
તબડક કરતા શ્વાસ છાતીમાં છલાંગે છળમાં પૂગ્યા

આખે ખેડું બચપણ કપુરી જાય પસરતું ધીરે
દાંત વચાળે સમય ચગળતો ઊભો સૂનમૂન તીરે

આ તૂટેલા નખ જેવડું અહીં જરી જ્યાં વિસ્મય પામ્યા,
જોઈ સાંભળી સમજ્યા ત્યાં ત્વચા પર જાળાં જામ્યાં

વમળ વચાળે આંગળ ખોડી હથેળી થઈ ગઈ ગૂમ
ચીસ ઊતરતી આંગળીઓમાં હાડે પડધાતી બૂમ

ફૉર્મ ૪

'એતદ્' અંગે માહિતી

૧. પ્રકાશનસ્થાન : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા ૩૯૦૦૦૨

૨. મુદ્રકનું નામ : સુરેશ જોષી
નાગરિકતા : ભારતીય
સરનામું : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

૩. પ્રકાશકનું નામ : નાગરિકતા : સરનામું : નં. ૨ મુજબ

૪. સંપાદકનું નામ : સુરેશ જોષી અને શિરીષ પંચાલ
નાગરિકતા : ભારતીય
સરનામું : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ–વડોદરા ૩૯૦૦૦૨

૫. માલિકનું નામ : ક્ષિતિજ–સંશોધન–પ્રકાશન કેન્દ્ર
૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

હું, સુરેશ જોષી, આથી જાહેર કરું છું કે ઉપરની વિગત મારી જાણ અને સમજ મુજબ સાચી છે.

સહી : સુરેશ જોષી (પ્રકાશક)

અભિજિત વ્યાસ

કોઈ પણ કલાને તેના સ્વરૂપમાં બાંધવાનો પ્રયાસ સમયે સમયે થતો જ આવ્યો છે, તેમ તેમ કલાઓએ તે સ્વરૂપને ન ગાંઠવાનો શિરસ્તો પણ પાડયો છે. વિવેચન દ્વારા સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરીકરીને કલાની આસ્વાદમૂલક દૃષ્ટિઓ વિકસાવવામાં આવી છે છતાં તેના માટે કોઈ વૈજ્ઞાનિક રીતિઓ શોધી શકાઈ નથી. વિવેચનને વિજ્ઞાન બનાવવાના બધા જ પ્રયત્નો નિષ્ફળ નીવડયા છે. કલાનો સ્વભાવ જ શાસ્ત્રોને નહિ ગાંઠવાનો છે. છતાં પ્રથમ પંક્તિનો પ્રત્યેક કલાસર્જક જે–તે કલાની રચના સાવ અભાનપણે કરતો નથી. જે–તે માધ્યમમાં તે તેની કલાનું સર્જન કરે છે, તેની રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન તેનું ચિત્ત જાગ્રત રહે છે. સર્જન વિશે તેણે અમુક પ્રકારની માન્યતાઓ બાંધેલી હોય છે. જે માધ્યમમાં તે કલાસર્જનની રચના કરવાનું સ્વીકારે છે તે માધ્યમની વિશિષ્ટતા–મર્યાદા વિશે તે પૂરતો સભાન હોય છે. કૃતિનાં ઘટકતત્ત્વો વિશે, ઘટકતત્ત્વોના આદાનપ્રદાન વિશે તેણે વિચારેલું હોય છે. આ વૈચારિક પ્રક્રિયા જ તેને તેની કલાઓમાં રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન મદદ કરતી રહે છે. સર્જક એની વૈચારિક મુદ્રાને ધ્યાનમાં રાખીને જ કલાસર્જનનું સ્વરૂપ નક્કી કરે છે, જેને તેની પોતાની સમજ મુજબ આકાર આપે છે. આ આકારનિર્માણ પાછળ રહેલું વૈચારિક પીઠબળ ક્યારેક ક્યારેક સૈદ્ધાંતિક સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે, અને એ સૈદ્ધાન્તિક સ્વરૂપોને નજરમાં રાખીને જ પછી કલાસર્જનને ચર્ચવામાં આવે છે.

ચલચિત્ર એ સર્વ કલાઓનો સંગમ છે. અને વિશ્વભરમાં તેણે પોતાની સર્વોપરિતા સાબિત કરી છે. સૌપ્રથમ ફિલ્મ 'ધી ગ્રેટ ટ્રેન રોબરી'ના સર્જક એડવીન એસ. પોર્ટરે તેને રજૂ કરતાં એવું વિધાન કરેલું કે ફિલ્મ એક યુનિવર્સલ લેંગ્વેજ બની જવાની છે. પણ ત્યારે કદાચ તેને કલ્પના પણ નહીં હોય કે ભવિષ્યમાં ચલચિત્રના માધ્યમથી જગતની તસ્વીર બદલાઈ જવાની છે. અને જોતજોતાંમાં જ ચલચિત્રે વિશ્વસમાજમાં જે ક્રાંતિ જન્માવી તે એક અવર્ણનીય

ઘટના બની ચૂકી છે. અત્યારે ફિલ્મ એક માસ-કૉમ્યુનિકેશનનું સબળ માધ્યમ ગણાય છે. ત્યારે ચલચિત્રમાં કલા અને આકાર વિષે પુનઃવિચારણાનો સમય પાકી ગયો છે. ફ્રાન્સમાં આ નિમિત્તે વિચારકોએ ફિલ્મકલા વિષે પુનઃવિચારણા કરવી શરૂ કરી દીધી છે. પણ આપણે ત્યાં હજી પ્રાથમિક તબક્કાએ પણ ફિલ્મના માધ્યમ વિષે કે તેમાં થતાં કાર્ય વિષે કોઈ વિચારણા થતી નથી. ઉત્પાદનની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો જગતમાં સૌથી વધુ ફિલ્મ-નિર્માણની પ્રક્રિયા ભારતમાં થતી હોવા છતાં આપણે ત્યાં કોઈ જ આ માધ્યમને હજી ગંભીરપણે સ્વીકારવા તૈયાર નથી. આજે જ્યારે ફ્રાન્સમાં આધુનિક સિનેમા, ફિલોસોફીની ફિનોમિનોલોજી જેવી સ્કૂલ સાથે કદમ મિલાવે છે.

જગતના આ સૌપ્રથમ દિગ્દર્શક એડવીન પોર્ટરે તેને વિશ્વભાષા તરીકે ભલે જોઈ પણ હકીકતે જ આજે ફિલ્મ તે એક ભાષાનું સ્વરૂપ બનીને જ રહી છે. એટલે જેમ બધી જ ભાષાઓ શીખવી પડે છે તેમ ફિલ્મની ભાષા પણ શીખવી અત્યંત આવશ્યક છે. એટલે બધી જ ભાષાઓની જેમ ફિલ્મની ભાષાને પણ પોતાનું વ્યાકરણ છે. આ ભાષા સમજવા માટે સૌપ્રથમ આપણે ફિલ્મ-ભાષાનું વ્યાકરણ સમજવું અતિ આવશ્યક બને છે. આ વ્યાકરણની અંદર 'Film making art' રહેલી છે, જેને સમજવી અતિ આવશ્યક છે.

ફિલ્મની રચના કરવી એ આમ તો એક યાંત્રિક પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવા બરાબર છે. એટલે કે વિજ્ઞાનનાં સાધનો-યંત્રો ઉપર અવલંબેલી આ કલા એ રીતે બીજી કોઈ પણ કલાથી જુદી પડે છે અને એ કારણસર એનો વિકાસ આંતરરાષ્ટ્રીય રહ્યો છે. અમેરિકા એની જન્મભૂમિ હતી, વિકાસભૂમિ પણ રહી છે, તે છતાં કોઈ પણ એક દેશનો એના વિકાસમાં એકાધિકાર રહ્યો નથી. વળી એની દરેક કૃતિનું સર્જન સમૂહગત પ્રક્રિયા રહી છે. દિગ્દર્શક તે બધાંનો— એટલે કે છબિકાર, સંગીતકાર, સંકલનકાર, અદાકાર અને ધ્વનિથી માંડી પ્રિન્ટ તૈયાર કરનાર સુધીના અનેક ટેકનિશિયનોનો માત્ર નેતારૂપ અથવા સંયોજનકાર જ બની રહે છે. તે રીતેય એ કલા અન્ય કલાઓથી જુદી પડી આવે છે. અમેરિકામાં આની વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિ સધાઈ. પણ ફિલ્મને કલા તરીકે વૈચારિક સ્વરૂપ પ્રથમ રશિયા અને ત્યારબાદ ફ્રાન્સમાંથી સાંપડ્યું. આમ તેનો અભ્યાસ આ બન્ને દેશમાં થયા પછી આજે ફ્રાન્સ એક જ એવો દેશ છે જે ચલ-ચિત્રની કલા ઉપર નવું વૈચારિક પ્રતિપાદન કરતો કરતાં આગળ વિચાર્યે જ જાય છે.

૬ એતદ્ માર્ચ ૮૫

ચલચિત્ર દૃશ્યની કલા છે, પણ શબ્દ ઉપર જેટલો એનો આધાર નથી એટલો એનો આધાર છાયા (ઈમેજ) ઉપર રહેલો છે. એટલે પડદા ઉપર રજૂ થતું ચિત્ર જ તેને માટે ખૂબ જ મહત્ત્વનું છે. એ નિમિત્તે સૌપ્રથમ મૂક ફિલ્મોના સર્જકોએ ચલચિત્રમાં રહેલી કલા અને આકાર અંગે વિભાવનાઓ શરૂ કરી હતી. પણ પાછળથી ફિલ્મમાં વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિને કારણે બીજાં ઘણાં ઉપકરણોની મદદથી ઘણું બધું ઉમેરાયું, જેથી એ થ્રી ડાયમેન્શનલ આર્ટ–ત્રિપરિમાણી કલાનું માધ્યમ બન્યું. ફ્રાન્સે માનવના સુષુપ્ત મનની, અર્ધચેતનની, સ્વપ્નમાનસની સૂક્ષ્મ મનની વાત કરી, અતિવાસ્તવવાદી સર્‌રિયાલિસ્ટિક નિરૂપણ કરી આઘાત પહોંચાડયો. આ બધી વૈચારિક પ્રક્રિયાએ ફિલ્મના માધ્યમમાં સર્જન કરતા કલાકારોને નવી દૃષ્ટિ આપી. એટલે ચલચિત્રને પણ ગંભીરતાથી વિચારીને એને ફક્ત મનોરંજનના એક માધ્યમ તરીકે નહીં પણ એથી વિશેષ કંઈક, એમ વિચારી અન્ય કલાઓમાં બનતા બનાવો તેમજ માનવસંદર્ભોનો સમાવેશ કરતી ફિલ્મોનું સર્જન થવા લાગ્યું. આ તબક્કે ફિલોસોફીમાં અભિરુચિ ધરાવતા સર્જકોએ તાત્ત્વિક અને તાર્કિક દૃષ્ટિએ ફિલ્મને વિચારવી શરૂ કરી. તેમજ તત્ત્વજ્ઞાનના તજ્જ્ઞોએ પણ ચલચિત્ર-કલા તરફ આકર્ષાઈને તેના વિષે વિચારણાઓ કરવી શરૂ કરી. તેને પરિણામે ચલચિત્રોના આગવા સિદ્ધાંતોની વિચારણાઓ થઈ અને એ સિદ્ધાંતોનું સ્થાપન પણ થયું.

ચલચિત્ર એ આમ તો સામૂહિક માધ્યમનો જ એક પ્રકાર છે. એટલે એક કરતાં વધારે લોકોને એ એકીસાથે, એક જ સમયે, એક જ વસ્તુનું નિદર્શન કરાવીને પોતાનો સંદેશ રજૂ કરી શકે છે. એટલે આ mass-communicationનું એક આવશ્યક અંગ થયું. એટલે વિચારકોએ film as a mediaનો વિચાર કરવો શરૂ કર્યો. Communication એ એક જ વિષય હેઠળ જે વિચારણા થવા લાગી તેમાં વિચારાયું કે (૧) સંક્રમણ તે માણસોની જરૂરિયાત છે, (૨) પ્રત્યક્ષ અને નૈસર્ગિક સંક્રમણ, (૩) અપ્રત્યક્ષ અથવા યાંત્રિક સંક્રમણ, (૪) સામાજિક અને સામૂહિક સંક્રમણ અને (૫) સમૂહસંક્રમણ અને માનવી—એ મુદ્દાઓ વધુ સારી રીતે વિચારાયા. એ પછી આ સમૂહસંક્રમણના અનુસંધાને મીડિયા એન્વાયરમેન્ટને સમજવાની કોશિશ થઈ. છાપેલું પ્રકાશિત માધ્યમ, જાહેરાતનું માધ્યમ, મુદ્રિત ધ્વનિસ્વરૂપોનું માધ્યમ તેમજ તે પછીના એડવાન્સ સ્ટેજમાં પ્રેસ, રેડિયો અને ટેલીવિઝનની વિચારણાઓ થવા લાગી. પણ સિનેમાની કલા એક જ એવું માધ્યમ છે જે આ બધા દૃષ્ટિકોણનો વિચાર કર્યા પછી પોતાના વિષે વિચારે છે. એટલે વિચારકોએ તો પહેલાં આને એક

વૈજ્ઞાનિક પ્રક્રિયા તરીકે જ ગણીને ચલાવ્યું. પણ આગળ જતાં એમાં રજૂ થતું અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ લોકોને વિચારવા–પ્રેરણા આપવા લાગ્યું ને એ નિમિત્તે કલા એટલે શું, કલાનો અનુભવ શો, કલા અને સુંદરતા, અનુભવ અને અભિવ્યક્તિ, તેમ કલાનો સંક્રમણના માધ્યમ તરીકે વિચાર થવા લાગ્યો.

ચિત્રકારોએ તેમની ચિત્રકલાના અનુસંધાને સમાજ ઉપર એક ચોક્કસ પ્રકારનો પ્રભાવ પાથર્યો હતો. અને પ્રખ્યાત ચિત્રકારોની કલાદૃષ્ટિને નજરમાં રાખીને ચિત્રકલા વિશે સભાનપણે વિચારણા થવા લાગી. પરિણામે ચિત્રકલા વિષેના સિદ્ધાંતો પ્રકાશિત થયા, જેમાં મુખ્યત્વે (૧) જોવું અથવા જોવા વિષેની પ્રતારણા, (૨) ચિત્ર અને તેના વિષયવસ્તુ-સામગ્રી પર દૃષ્ટિનું ફરવું, (૩) ધી પરસેપ્શન ઑફ સ્ટ્રક્ચર અને (૪) અનુભૂતિ મુખ્ય રહ્યા. તેના પરિણામે રચનાવિધાનના ખ્યાલો કલામાં પ્રસ્થાપિત થયા જે પાછળથી સમાન રીતે ફોટોગ્રાફીને પણ લાગુ પડ્યા અને તેમાં ચલચિત્રકલાની ફોટોગ્રાફીનો પણ સમાવેશ ગઈ ગયો. એ પછીનો પ્રભાવ તે નાટ્યજગતનો. આપણે ત્યાં જેમ સંસ્કૃત યુગમાં નાટ્યશાસ્ત્ર રચાયું તેમ પશ્ચિમમાં પણ નાટ્યકલા ખૂબ વિકાસ પામી હતી. અને શેક્સપિયર પછી તો નાટ્યજગતનો એક વિશિષ્ટ કલા તરીકે સમાજે સ્વીકાર કરેલો. એટલે એરિસ્ટોટલની કાવ્યમીમાંસા તેમજ અન્ય નાટ્યજગતના સિદ્ધાંતોની ચર્ચાઓ થવા લાગી. ચલચિત્રમાં પણ આંગિક અભિનય એક વિશિષ્ટ તત્ત્વ હોઈ લોકોએ તેનો તંતુ નાટ્યજગત સાથે જોડી દીધો. ત્યારે અને આજે પણ મોટા ભાગના કલાકારો સ્ટેજ ઉપરથી જ ફિલ્મમાં પ્રવેશ પામ્યા છે એ સુવિદિત છે. સાથે સાથે કૃતિની પણ સાહિત્યિક તત્ત્વ તરીકે વિચારણા થવા લાગી, કારણ કે અભિનય તે કૃતિને અનુસંધાને થતો હોઈ તેમાં કૃતિ વિષેની વિચારણા આવશ્યક તત્ત્વ તરીકે પ્રવેશ પામી. ચલચિત્રમાં અવાજના ઉમેરણ સાથે સાથે સંગીતનો પણ ઉપયોગ શરૂ થયો, જેને અનુલક્ષીને સંગીતના સ્વરો–નોટેશન અને તેના સ્વરૂપ અને વાદ્ય સાથે અભિનયને અને અભિનયને સંગીત સાથે ગોઠવવાની શક્યતાઓના પ્રયોગ થવા લાગ્યા. આ તબક્કે કેટલાક સમાજ-શાસ્ત્રીઓ કલાની સામાજિક ભૂમિકા ઉપર વિચારણા કરવા લાગ્યા.

હવે આપણે આ બધી જ કલાની ભૂમિકાને ચલચિત્રના માધ્યમમાં જ વિચારવાની રહે છે. પણ ચલચિત્રના માધ્યમમાં જ બીજી સંલગ્ન કલા વિષેની વિચારણા ચાલે છે તેની નોંધ પણ લેવી અત્યંત આવશ્યક છે. આને મોટા ભાગે 'ફિલ્મ : આર્ટ ઍન્ડ લૅંગ્વેજ' એવા શીર્ષક નીચે વિચારકો તપાસે છે, જેમાં નેચર ઍન્ડ ફાઉન્ડેશન ઑફ ફિલ્મઆર્ટ, ચલચિત્રકલાની

વ્યાખ્યાઓ, અને તેની અંદર પ્રવેશતાં ટેકનિકલ સ્કિલના ઉપયોગની વિગતો વિચારવામાં આવે છે. પછી ચલચિત્ર-કલાનો ચિત્રકલા, નાટ્ય, સંગીત અને સાહિત્ય સાથેનો સંબંધ તપાસવામાં આવે છે. આટલી ભૂમિકાની વિચારણા પત્યા પછી સર્જકો ચલચિત્ર-કલાની ફિલોસોફી અને સાઇકોલોજીને વિષે વિચારણા કરે છે, જેમાં મુખ્યત્વે ચાલતાં ચિત્રની અસર, પાત્ર-ચરિત્રચિત્રણની અસર સિનેમેટોગ્રાફીની દૃષ્ટિએ તથા ભાવોદ્રેકનું મહત્ત્વ ચર્ચાપ્રેરક છે. ઘણા વિચારકો સ્વપ્ન અને સિનેમાની વિગતોની ચર્ચા પણ આ તાત્ત્વિક અને માનસિક પ્રક્રિયા સાથે વણી લે છે. એ પછીનો ખૂબ જ મહત્ત્વનો મુદ્દો ચલ-ચિત્ર-ભાષાની ઉત્ક્રાન્તિ વિષેનો છે, જેમાં મુખ્ય ચાર મુદ્દા રહેલા છે : (૧) છાયાથી વિચારણા સુધી, (૨) ફિલ્મ-ભાષાની ઉત્ક્રાંતિ, (૩) એક્સ્પાન્ડેડ ફિલ્મ અને (૪) ફિલ્મની સેમિયોલોજી તરફ મુખ્યત્વે છે. પશ્ચિમમાં કેટલાક વિચારકો અહીં સાથે સાથે ચલચિત્રની સૌંદર્યમીમાંસાનો ઇતિહાસ પણ વણી લે છે, જેમાં મુખ્યત્વે ફ્રાન્સની અંદર થયેલી આવાં ગાર્દ પ્રવૃત્તિઓ, ઇન્ટરલ્યુડ ઓફ એક્સપ્રેસનિઝમ, ફિલ્મમાં વાસ્તવવાદ મુખ્યત્વે છે.

ચલચિત્રના જુદા જુદા વિભાગો પાડવામાં આવ્યા છે, જેમ કે દસ્તાવેજી ચિત્રો અને ફિક્શનલ ફિલ્મ્સ. એ પછી એના અનુસંધાનમાં ધાર્મિક ચિત્રો, રાજકીય ચિત્રો, કલાત્મક ચિત્રો અને અકલાત્મક ચિત્રો એમ વર્ગીકરણ કરવામાં આવે છે. સાથે સાથે પશ્ચિમમાં જે વેસ્ટર્નની એક વિશિષ્ટ શૈલી છે તેમ સંગીત-મય ચલચિત્રોની પણ એક આગવી શૈલી છે. આ બધાંમાં પસંદગીઓ તેમજ વિવેચનો શો ભાગ ભજવે છે તે પણ સામૂહિક રીતે મીડિયાનો જ પ્રકાર હોઈ વિચારાય છે. આ ચલચિત્રનાં વિવેચનોને માટે પણ પશ્ચિમમાં કેટલીક વિશિષ્ટ શૈલીઓ અપનાવવામાં આવી છે અને તેની મીમાંસા અનુસાર જ ચલચિત્રોનું વિવેચન થાય છે.

સમકાલીન ચલચિત્ર-જગતે એક નવી સંસ્કૃતિ રચી છે. એને અનુલક્ષીને હોલીવુડના અભિનેતાવર્ગનો તેમજ અભિનેતાવર્ગના નૃવંશશાસ્ત્રનો અભ્યાસ થાય છે. બીજું એક ખૂબ જ મહત્ત્વનું અંગ તે ચલચિત્રોમાં પ્રદર્શિત થતી સેક્સ વિષેનું છે. અને જ્યારે જ્યારે આ સેક્સના મુદ્દાઓની ચર્ચા કરવામાં આવે છે ત્યારે ત્યારે સેન્સરશીપ, જવાબદારી અને શિક્ષણ – એમ ત્રિવિધ રીતે તેની વિચારણા કરવામાં આવે છે.

ચલચિત્ર અને તેની સંલગ્ન કલા વિષેની આટલી નોંધ કર્યા પછી એટલા નિર્ણય ઉપર તો જરૂર આવી શકાય કે ચલચિત્ર-કલાને કોઈ એકપક્ષી રીતે

એતદ્ માર્ચ ૮૮

વિચારી શકાય તેમ નથી, પણ અનેક પાસાંઓને ધ્યાનમાં રાખીને તેની કલા અંગેની સમજને સ્વરૂપ આપવામાં આવ્યું છે. એટલે આવા માધ્યમને જ્યારે નજર સમક્ષ રાખીને તેની કલા વિષે થતી વિચારણામાં તેનો અભ્યાસ અત્યંત આવશ્યક છે.

ચલચિત્રોના સિદ્ધાંતો વિષે જ્યારે વાત કરીએ ત્યારે કદાચ એવો પ્રશ્ન થાય કે ફિલ્મ-કળામીમાંસા એટલે શું? અને આ પ્રશ્ન અવારનવાર પુછાયો પણ છે. એટલે સમગ્ર ચલચિત્ર-કલાને સમજવા માટે આ ફિલ્મ-થીયરીઓ શી છે તેનો અભ્યાસ કરવો આવશ્યક બની જાય છે. સિદ્ધાંતો વિષેના તમામ પ્રશ્નો ચલચિત્રના આ ચાર તબક્કાઓમાં વહેંચી શકાય : કાચી સામગ્રી, પદ્ધતિઓ–ટેકનિકો, આકાર અને ઘાટ, હેતુ અને મૂલ્ય. આ સમગ્ર વિચારણા એરિસ્ટોટલના વિચારો ઉપરથી લઈને વર્ગીકૃત કરવામાં આવી છે એમ યુનિવર્સિટી ઑફ લોવાના ફિલ્મ ડિવિઝનના અધ્યક્ષ જે. ડડલી એન્ડ્રુ કહે છે.

એરિસ્ટોટલે કોઈ પણ ભૌતિક ઘટનાને ચાર કારણોમાં વિભાગી હતી, આના આધારે એન્ડ્રુ પણ ફિલ્મસિદ્ધાંતને ચાર વિભાગમાં વહેંચે છે : (૧) કાચી સામગ્રીમાં માધ્યમ વિશેના પ્રશ્નો, એ પ્રશ્નોમાં વાસ્તવ–ભ્રાન્તિ સાથેનો સમ્બન્ધ, સમય–અવકાશનો ઉપયોગ, રંગ, ધ્વનિમુદ્રણ વગેરેવગેરેનો સમાવેશ થાય. (૨) ફિલ્મની ટેકનિક અને પદ્ધતિઓમાં કાચી સામગ્રીને ઘાટ આપનારી પ્રક્રિયાઓનો સમાવેશ થાય. (૩) આકાર અને ઘાટ જે–તે પ્રકારની ફિલ્મો સાથે સંકળાયેલા છે. બીજાં કલાસ્વરૂપોનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો, ફિલ્મસ્વરૂપના પ્રશ્નો, પ્રેક્ષકોની અપેક્ષાઓ પ્રેક્ષકો પર થતી અસર વગેરે પણ અહીં ચર્ચાય. અહીં આપણે ફિલ્મનિર્માણની પ્રક્રિયાને તપાસીએ છીએ, જેના વડે કાચી સામગ્રી ઘાટ પામે છે. આ ઘાટ–આકારને નિયત કરનારાં પરિબળો કયાં? (૪) ફિલ્મના હેતુ અને મૂલ્યના પ્રશ્નમાં જીવનના વિશાળ પ્રશ્નોનો સમાવેશ થાય-એક વાર કાચી સામગ્રી ઘાટ પામી જાય પછી માનવજાત માટે એના દ્વારા શું સિદ્ધ થઈ શકે?

જે. ડડલી એન્ડ્રુ એ પછી આ વિચારણા ટ્રાન્સપોઝીશન અને ધ ઇન્ટર-ડિપેન્ડન્સ ઑવ્ ફ્રેક્વન્સ આવા વિશિષ્ટ મુદ્દાઓ ઉપર આગળ ચલાવે છે. પણ મુખ્યત્વે તો મોટા ભાગના સિદ્ધાંતવિદોના નિયમોને ઉપરોક્ત ચાર મુદ્દાઓથી ચર્ચવામાં આવેલ છે. અને સિદ્ધાંતવિદોએ પણ પોતાની વિચારણાને એ રીતે આગળ ચલાવી છે. સમયે સમયે વૈજ્ઞાનિક ઉપકરણોની શોધ થવા લાગી તેમ તેમ આધુનિક સાધનસામગ્રીની બનાવટો સુલભ થવા માંડી. ચલચિત્ર-સર્જકો પણ

તેનો ઉપયોગ કરીને નવા નવા પ્રયોગો કરવા લાગ્યા. તેમ તેમ વૈચારિક રીતે આ સિદ્ધાંતવિદોની વિચારણા આગળ ચાલી તેમ નવા પ્રયોગો અને પરિણામો વિષે પણ પોતાની ભૂમિકામાં સમાવવા લાગ્યા છતાં તેમની વિચારણાનું સ્વરૂપ તો ઉપરોક્ત ચાર મુદ્દાઓની આસપાસ જ ગૂંથાયેલું છે.

સિનેમેટોગ્રાફીની આ કલા હજી તો ફક્ત વીસ વર્ષ પસાર કરે છે ત્યાં સુધીમાં તો આ માધ્યમમાં કામ કરતા સર્જકો ગંભીરપણે એના ઉપર વિચારણા શરૂ કરી દે છે. એ સમયગાળો મૂંગાં ચલચિત્રોનો હતો પણ સર્જકોને નવા પ્રયોગો કરવાનો ઉમંગ ખૂબ જ અનેરો હતો. અને બધી જ રીતે પ્રયોગાત્મક ચલચિત્રોના નિર્માણ પાછળ જાગરુક દિગ્દર્શકો કાર્ય કરવા લાગ્યા. આ સમગ્ર સમયગાળો 'ધ ફ્રેમેટિવ ટ્રેડીશન'ના નામે ઓળખાયો. વાયેલ લીન્ડસે નામના અમેરિકન કવિએ ૧૯૧૬માં સૌપ્રથમ ચલચિત્રના સિદ્ધાંતો પ્રકાશિત કર્યા. એમના 'ધ આર્ટ ઑવ્ ધ મુવિંગ પિક્ચર' ગ્રંથે ચલચિત્ર-કલાના રસજ્ઞોને વિચારતા કર્યા એટલું જ નહીં પણ એને અંગેની વિચારણાને ગંભીર સ્વરૂપ આપ્યું. આ જ સમયગાળામાં ફ્રાન્સમાં સંગીતના સ્વરનિયોજનની જેમ જ ચલચિત્રોનું નિયોજન થવું જોઈએ એવી વિચારધારા નીચે સર્જનને આકાર અપાવા લાગ્યો. ૧૯૧૨ થી ૧૯૨૫ના સમયગાળામાં ચલચિત્રો નાટકથી કંઈક વિશેષ છે, એમ એ બન્નેની કલાની સૌંદર્યમીમાંસા કરતા અનેક નિબંધો પ્રગટ થયા. ૧૯૨૫ આસપાસ જર્મનોએ તેમનો કલામાં આકાર અંગેની વિચારણાનો ઉત્સાહ ઠંડો પાડ્યો ત્યારે જ ફ્રાન્સમાં આવાં ગાર્દનો પ્રારંભ થયો. પણ સમગ્ર કલા વિષેની ગંભીર વિચારણાનું કેન્દ્રબિન્દુ તો રશિયા જ રહ્યું. ૧૯૨૦માં રશિયામાં સ્ટેટ ફિલ્મ સ્કૂલની સ્થાપના ખૂબ જ ખ્યાતિ પામી, જેણે ચલચિત્ર-કલાની આગળ ધપતી ઉગ્ર ચર્ચાને વધાવી લીધી. લેવ કુલશોવ, ડેમીગા વર્ટોવ, વી. આઈ. પુડોવકિન અને ખાસ ઉલ્લેખનીય સેર્ગઈ આઈઝેન્સ્ટાઈનનાં નામો આ સમયમાં ચર્ચાસ્પદ વિચારકો તરીકે આગળ આવ્યાં. ચલચિત્રકલાના મોટા ભાગના પ્રશ્નોનું આ લોકોએ સંપાદન કર્યું અને તેને અંગેના ઉકેલો શોધાવા લાગ્યા. આઈઝેન્સ્ટાઈનના મોટા ભાગના વિચારો ચર્ચાસભાઓમાં જ રજૂ થયેલા જે પાછળથી ગ્રંથસ્થ થયા.

આ સમયમાં ચલચિત્ર-કલા વિષે એટલું બધું પ્રકાશિત થવા લાગ્યું કે અગણિત ફિલ્મ-સામયિકો વિધવિધ ભાષામાં પ્રગટ થવા લાગ્યાં. ૧૯૨૭માં તો ફિલ્મ-થિયરીઓને જ પ્રકાશિત કરતાં સામયિકો પ્રકાશિત થવા લાગ્યાં, જેમાંનાં અંગ્રેજી સામયિકો 'ક્લોઝ અપ' અને 'એક્સપેરિમેન્ટલ સિનેમા' તેમાં પ્રગટ

ચતા વિચારો માટે ખૂબ જ પ્રખ્યાત થયાં. આમ ૧૯૧૫ થી ૧૯૩૫ના સમયગાળા દરમ્યાન ચલચિત્ર-કલાને બૌદ્ધિકોએ અનુમોદન આપીને તેના વિષેની એક ગંભીર વિચારધારા દર્શકો સમક્ષ રજૂ કરી.

ફિલ્મસિદ્ધાંતો વિશે ગંભીરપણે ચર્ચાઓ ચાલી. પણ એ બધા વિચારકોમાં એક વિચારકની દૃષ્ટિએ સૌપ્રથમ આગળ આવવામાં હુગો મુન્સ્ટર્બર્ગનું નામ પહેલું છે. હુગો મુન્સ્ટર્બર્ગ મૂળે તત્ત્વજ્ઞાનના વ્યાખ્યાતા હતા. એમણે ૧૯૧૬માં એમનો ગ્રંથ 'The Photoplay : A Psychological Study' પ્રકાશિત કર્યો. આ સંચયને એમણે બે ભાગમાં વિભાજિત કરેલો, જેમાં તેમણે મુખ્યત્વે સૌંદર્યમીમાંસા અને મનોવિજ્ઞાનને અનુલક્ષીને ચલચિત્રકલાની વિચારણા કરેલી. એઓ એમના આ સંચયમાં લખે છે : ફિલસૂફી આપણને માનવવાર્તા કહે છે, સ્થળ, અવકાશ, સમય, કાર્ય કારણ જેવા બાહ્ય જગતની ઘટનાઓને ઉલ્લંઘી જાય છે અને આ ઘટનાઓને ધ્યાન, સ્મૃતિ, કલ્પના, ભાવ જેવી આંતરજગતની ઘટનાઓ સાથે સાંકળે છે... સંકલના આજે દૃશ્યાત્મકતાની સંપૂર્ણ એકતા દ્વારા આ ઘટનાઓ વ્યવહારજગતથી સાવ અલગ પડી જાય છે.'[૨]

હુગો મુન્સ્ટર્બર્ગ તો બધી જ જાતની સામગ્રીને ચલચિત્ર-કલા માટે ઉપયોગી ગણે છે. આ સંચયમાં સૌંદર્યમીમાંસાના અગણિત પ્રશ્નો મુન્સ્ટર્બર્ગે ઉઠાવ્યા છે, જે એકધારી રીતે કેન્ટની સૌંદર્યમીમાંસાથી ચાલ્યા આવે છે.

હુગો મુન્સ્ટર્બર્ગ પછી ફોર્મેટિવ ટ્રેડીશનના બીજા સિદ્ધાંતવિદ્ તરીકે રૂડોલ્ફ અર્નહેઈમ ૧૯૩૨માં 'Film as Art' (મૂળ જર્મન ભાષામાં) પ્રકાશિત કરે છે. પણ અર્નહેઈમે તેમના રસના વિષયને મર્યાદિત કરીને ચલચિત્રની કલાના આકાર પૂરતો સીમિત રાખ્યો છે. એમના ગ્રંથના પહેલા નિબંધના પ્રથમ વાક્યમાં પોતાના રસને ફિલ્મી પ્રશ્નોને માત્ર એક કલાકૃતિ તરીકે જ મર્યાદિત કરતાં પોતાની વાતના સમર્થનમાં તે બીજાં માધ્યમોમાંથી સમાનાભાસોનો ઉપયોગ કરે છે. પણ તેઓ પોસ્ટકાર્ડ કવાયત સંગીત કે સ્ટ્રીપટ્રીઝને મહત્ત્વ આપવા માગતા નથી. બધાં માધ્યમોના અનેકવિધ ઉપયોગો હોઈ શકે, પણ એક જ ઉપયોગ કલાત્મક હોય છે અને તે માધ્યમકેન્દ્રી બને છે. એ રીતે કવિના સંદેશને બદલે શબ્દ તરફ, ચિત્રકલા રંગ–રેખા જેવાં તત્ત્વો તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. ફિલ્મ પણ આપણું ધ્યાન એ જ રીતે માધ્યમ પર કેન્દ્રિત કરે છે, એમાં નિરૂપાતા જગત પર નહીં.

મુન્સ્ટર્બર્ગ જેમ ચલચિત્રના પાયામાં પ્રેક્ષકોની માનસશાસ્ત્રીય પ્રક્રિયા ગણે છે તેમ અર્નહેઈમ આ માધ્યમનાં સાધનો તરફ ધ્યાન ખેંચવા ઇચ્છે છે

૨ એતદ્ માર્ચ ૮૫

અને છતાં એ બીજી કલાઓનાં સાદાં સાધનો સાથે સમાનાભાસ કોઈ વસ્તુને બતાવવાનો શબ્દ શોધી શકતો નથી. તે અંતમાં એમ કહે છે કે ફિલ્મનાં સાધનો એ બધાં પરિબળો છે કે જે તેને વાસ્તવિકતાના સંપૂર્ણ ભ્રમ કરતાં ઓછી ભ્રામક બનાવે છે.[૪] રૂડોલ્ફ અર્નહેઈમ સ્પષ્ટપણે માને છે કે દૈનિક અનુભવ અર્પનારી માનવશક્તિ દ્વારા કલાનું સર્જન થઈ શકે છે. અર્નહેઈમ કદી પણ સૂચન કરતા નથી કે એ જ ક્ષમતા છે. કલા વખાણવાની શક્તિ અને ભવ્યતા ચોક્કસ તેના સામાન્યીકરણમાંથી એટલે કે સ્વરૂપની દુનિયામાં દરરોજ વિહરવાની તેની ગુણવત્તામાંથી આવે છે. કલા, દશ્યમાન તત્ત્વોના ચોક્કસ ક્ષેત્રનું સંગઠન નથી પરંતુ તેનાથી પર, સામાન્ય ભાતને લાગુ પાડતું આયોજન છે. અર્નહેઈમ જણાવે છે કે કલાકાર રંગ અને ઘાટની ભાત દ્વારા વિશિષ્ટમાં રહેલા સર્વસામાન્યને ગ્રહણ કરવા માગે છે.[૫]

કલાકારનો સંબંધ જેટલો એના વિષયવસ્તુ સાથે છે એના કરતાં વિષયવસ્તુ દ્વારા તે જે ભાત ઉપસાવે છે તેની સાથે વધુ છે. જ્યારે આપણે ચિત્રનાં વખાણ કરીએ છીએ ત્યારે આપણે જે વિષયવસ્તુ પુનઃસર્જિત છે તેનાં નહીં પરંતુ ચિત્રકાર દ્વારા જે સંગઠિત કરવામાં આવેલ છે તેનાં વખાણ કરીએ છીએ. પ્રતિનિધિ સ્વરૂપના ચિત્રમાં આપણે નોંધીએ છીએ કે ચિત્રકારે પ્રથમ તેનો વિષય જોયો છે (આને પ્રાથમિક રૂપાંતર કહેવામાં આવે છે કે જેનું રૂપાંતર આપણાંમાંના દરેક સતત કરે છે) અને ત્યારબાદ કાલ્પનિક રીતે તેણે ઉચ્ચ ભાતમાં સંગઠિત કર્યું છે કે જે બંને વિષયવસ્તુ અને તમામ વાસ્તવિકતાની ચોક્કસ દૃષ્ટિને અભિવ્યક્ત કરતી જણાય છે. (આ દ્વિતીય રૂપાંતર છે.)

રૂડોલ્ફ અર્નહેઈમના સિદ્ધાંતો તેના સમય પછી મોટે ભાગે સ્ટીલ ફોટોગ્રાફીને વધારે સહાયક રહ્યા છે. એટલે ચલચિત્રની એક એક ફ્રેમના નિયોજનમાં એ મદદરૂપ નીવડે. પણ સમગ્ર રીતે ચલચિત્ર માટે તેના સિદ્ધાંતોનો અભ્યાસ ન થયો. અર્નહેઈમે ખૂબ જ થોડા ચલચિત્રવિષયક લેખો ૧૯૩૨ થી ૧૯૫૭ના સમય દરમ્યાનમાં લખેલા. પણ સંપૂર્ણતયા તેમના સિદ્ધાંતોનો ઉપયોગ અભ્યાસીઓ માટે તેમજ સર્જકો માટે ઓછો મદદરૂપ નીવડ્યો છે. પણ તે પછીના સિદ્ધાંતવિદ સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈનનો ઉલ્લેખ પ્રખર સિદ્ધાંતવિદ તરીકે આજે પણ અનેરું સ્થાન ધરાવે છે.

સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈન બધા જ પુરોગામી સિદ્ધાંતવિદોમાં વધારે ચર્ચાસ્પદ છે તેનું એક કારણ એ પણ છે કે સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈન પોતે એક ફિલ્મ-સર્જક દિગ્દર્શક હતા. એટલે એના સિદ્ધાંતોને એમના અનુભવો અને નિરીક્ષણોનો

લાભ પણ મળ્યો તો સાથે સાથે તેમણે પોતાની માન્યતાઓને અનુલક્ષીને સર્જન (The Potemkin) કરવાની કોશિશ પણ કરી. એટલે આઇઝેન્સ્ટાઇને તેમના સર્જનમાં જે પ્રયોગો કર્યા તેના માટે તેમના સમકાલીનો કુલશોપ, પુડોવકિન, પોર્ટર અને ગ્રિફિથ જેવાના સર્જનને પણ સમજવું આવશ્યક છે. આ સમગ્ર યુગની ફિલ્મ-ટેકનિકને સમજીને તેનો યથાયોગ્ય ઉપયોગ કઈ રીતે કરવો તેની ગંભીર વિચારણા સાથે, તેના સર્જનમાં પ્રતીકો અને કલ્પનોને તેઓ વણી દર્શાવતા હતા. ચલચિત્ર-કલામાં સૌપ્રથમ સહોપસ્થિતિ તેમજ 'મોન્ટાજના' પ્રયોગ પણ આ સમયમાં જ થયા. અલબત્ત એમણે યોજેલી ટેકનિકોથી દિગ્દર્શકનું કાર્ય વધી ગયું. આમ સમગ્ર રીતે દિગ્દર્શકની વિચારધારા સાથે ચલચિત્રકલા કદમ મિલાવવા લાગી. આઇઝેન્સ્ટાઇન તેના વિચારો "Film Form : Essays in Film Theory" અને બીજા ગ્રંથોની અંદર વ્યક્ત કર્યા, જેમાંના મોટા ભાગના પાછળથી સંપાદિત થયેલા છે.

આઇઝેન્સ્ટાઇને ચલચિત્રો સર્જવાની એવી રીતની આશા રાખી કે જેમાં બધાં જ તત્ત્વો સરખાં અને સપ્રમાણ હોય, પ્રકાશ, લેખન, પાત્ર-ભજવણી, વાર્તા, ગૌણ શીર્ષક પણ આંતરિક રીતે વણાયેલાં હોવાં જોઈએ કે જેથી ચલચિત્રને સાથ આપતાં તત્ત્વોને ફક્ત વાર્તા કહેવાની નક્કર વાસ્તવિકતામાંથી મુક્ત કરી શકાય. આઇઝેન્સ્ટાઇને દાવો કર્યો કે સર્કસ-આકર્ષણની માફક દરેક તત્ત્વ કાર્ય કરે છે. મેળામાંનાં બીજાં આકર્ષણોથી તદ્દન ભિન્ન પરંતુ સમાન દરજ્જે અને પ્રેક્ષકને ચોક્કસ મનોવૈજ્ઞાનિક અસર આપવા માટે શક્તિમાન હોય છે. આ પ્રણાલિકાગત સૌંદર્યશાસ્ત્રથી તદ્દન ભિન્ન છે કે જે પ્રકાશ, શ્લોક-વ્યવસ્થા, કૅમેરા-કાર્ય વગેરે કે જે વિશાળ અસર સર્જીને અગત્યની પાત્રભજવણીને સાથ આપતું દેખાય છે. આઇઝેન્સ્ટાઇન માટે ચલચિત્ર જોવું એ ફક્ત વાર્તામાંથી નહિ પરંતુ ચલચિત્ર-દૃશ્યના દરેક જુદા જુદા તત્ત્વોમાંથી સતત આઘાતની હારમાળા દ્વારા વ્યક્તિને હલબલાવી દેવા જેવું છે.*

રૂપરચનાવાદની પરંપરાની જે ચર્ચાઓ થઈ એમાં છેલ્લા સિદ્ધાંતવિદ તરીકે બેલા બાલાઝસનો ઉલ્લેખ થાય છે. અને બેલા બાલાઝસની સાથે આ ચર્ચાનો

---

* આઇઝેન્સ્ટાઇન અંગે વિસ્તૃત નોંધ માટે જુઓ, 'સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘન', પ્રકરણ ૪,

"'COLLISION–E': સર્ગેઇ આઇઝેન્સ્ટાઇનની કલામાં આકાર", લેખક શ્રી સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર.

ઉપસંહાર થાય છે. આમ ૧૯૧૮ થી ૧૯૩૫ના સમય દરમ્યાન આવેલા આ બધા જ સિદ્ધાંતવિદો પોતપોતાની માન્યતા અનુસાર ફિલ્મમાં આકાર વિષે વાત કરે છે. ઉલ્લેખેલાં નામો ઉપરાંત પણ અન્ય વિચારકોએ આ વિષયમાં તેમનું મહત્ત્વનું યોગદાન આપ્યું જ છે. છતાં છેલ્લા બેલા બાલાઝસના ચલચિત્રના સિદ્ધાંતને વ્યવસ્થિત રીતે સુનિયોજિતપણે રજૂ કરતાં પહેલાં સિદ્ધાંતવિદ ઘણા ગણે છે. તેના વિષે એવું પણ કહેવાયું છે કે તે આ ક્ષેત્રનું એક ઉત્તમ અર્પણ છે.[૬]

બેલા બાલાઝસે ૧૯૨૨માં તેનું પદાર્પણ કર્યું એ પછી તેમણે સતત તેમના વિચારો દ્વારા ચલચિત્રકલાને સમજાવવા માટે પ્રવચનો આપ્યાં, જેમાંનાં મોટા ભાગનાં પ્રવચનો રશિયામાં અપાયાં હતાં. એમનો સંચય 'થિયરી ઑવ્ ધ ફિલ્મ' સુગ્રથિત વિચારણા માટે ખૂબ જ પ્રખ્યાતિ પામેલો. ફિલ્મને એક ભાષાના સ્વરૂપમાં જોવાનો સૌપ્રથમ પ્રયાસ પણ બાલાઝસે કર્યો.

બેલા બાલાઝસ તેમના પુસ્તકમાં લખે છે : નાટકની અને ભાષાની પદ્ધતિઓથી સ્વતંત્ર અને ભિન્ન પદ્ધતિ તરીકે સિનેમાએ ક્યારથી અને કેવી રીતે અપનાવી? ફોટોગ્રાફ્ડ થિયેટર અને ફિલ્મ આર્ટ વચ્ચે શો ભેદ? બંનેને ચલચિત્ર તો કહીએ છીએ, એકને ટેકનિકલ રી-પ્રોડક્શન અને બીજાને સ્વતંત્ર કળા તરીકે કેમ ઓળખાવીએ છીએ?[૭]

આનો જવાબ આપતાં બાલાઝસ બન્ને માધ્યમોનો અભ્યાસ કરીને તેમના ગુણદોષો ચર્ચે છે. સાથે સાથે તેની ચર્ચાના અનુસંધાને ડી. ડબ્લ્યુ. ગ્રીફીથની ફિલ્મોનાં ઉદાહરણો પણ રજૂ કરે છે. એ પછી બાલાઝસ એમ કહે છે કે ચલચિત્ર ભાષાવિષયથી ટેકનિક વચ્ચે ઝોલા ખાતી પ્રોડક્ટ છે.

"થિયરી ઑફ ધી ફિલ્મ" ગ્રંથ બે ભાગમાં વહેંચાયેલો છે. પહેલા ભાગમાં તેમણે ચલચિત્રની ભાષાના સ્વરૂપ વિષે ચર્ચા કરી છે, જ્યારે બીજા વિભાગમાં તેમણે ચલચિત્રની ટેકનિકો વિષેની વાતો વિગતે ચર્ચી છે. એક જગ્યાએ તેઓ લખે છે :

'ટેકરી પરનો પથ્થર અને માઇકેલૅન્જેલોના શિલ્પનો પથ્થર બંને એક જ છે. સામગ્રીને કારણે નહીં પણ સ્વરૂપને કારણે બંને જુદાં પડે છે. કળાનો જૂનોજાણીતો નિયમ છે કે સામગ્રીની બધી જ શક્યતાઓ અને પ્રાણ એના રચનાસંવિધાનમાં પ્રગટ થાય છે.'[૮] તેઓ સ્પષ્ટપણે માને છે કે અર્થ

અને સત્ય માનવીમાં ઉદ્ભવે છે. એના સન્દર્ભે તેઓ કહે છે : 'કૅમેરા પદાર્થમાં રહેલા ગૂઢ અર્થને સહાય આપી શકે.'[૯]

એટલે સંપૂર્ણપણે સર્જકના અર્થબોધને પામવાની આ કલા છે એમ બાલાઝસ માને છે. બાલાઝસના પ્રદાનની સાથે જ 'ફૉર્મેટિવ ટ્રેડિશન'નો સમયગાળો પૂરો થાય છે. એટલે એ પછીના વિચારકોનો ઉદય એક નવા જ વાદ સાથે ચલચિત્રમાં કલા અને આકારને પામવાના પુરુષાર્થ સાથે થાય છે. આમ સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈનની ચલચિત્ર-કલાની ચર્ચાને જે વેગ મળ્યો હતો તેનો એક યુગ પૂરો થયો પણ તે ચર્ચા તેના સઘન સ્વરૂપમાં અન્ય વાદ સાથે આગળ ધપી. છેલ્લા સિદ્ધાંતવિદ બાલાઝસ પણ એવું કહી ચૂક્યા કે ચલચિત્ર-કલા હવે પરિપક્વતા સાથે આગળ ધપી રહી છે.

(અપૂર્ણ)

To die is to demage the space.

—Alain Bosquet

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬
ના સૌજન્યથી

પ્રાણજીવન મહેતા

પહેલો પુરુષ/બહુવચન-કાવ્ય

૧

અભિજિત વ્યાસ

ચલચિત્રમાં કલા અને આકારની વિભાવના

૫

એતદ્ ૮૩-૮૪

એપ્રિલ-મે પંચાશી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ



એતદ્ ૮૩-૮૪

એતદ્ ૮૩-૮૪

વર્ષ સાતમું

એપ્રિલ–મે પંચાશી

તંત્રી : સુરેશ જોષી

સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો : હિંમત ઝવેરી, રસિક શાહ, જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

રસિક શાહ
બી/૨૪, મીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, જગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ : સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, ૧૩, તેજપાલ સોસાયટી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૭

નિખિલ ખારોડ

(૧)

નખની ધારે
ખોતરું જમીન
કરતો જાઉં
ઢગલી પર ઢગલી.
એક વેઢું ને પછી બે
ને પછી આંગળી સમાય
તેવા પ્રમાણમાં
એડી દઉં
ને ઘૂંટણ સુધી ગળકું.
જમીન ખરે પોલાણ વિસ્તરે.
માથા સોંતો અંદર સરકું.
પછી તો પગ મૂકું
ને થાય જગ્યા.
ફેલાતો જાઉં
ધીમેધીમે સરકતો જાઉં.
દાંતિયા કાઢતો પથ્થર
છરકો દે.
ખરતી માટી કશેક
પાંપણે ઠરે.
પણ હું તો સરકું
ફેલાતો ફુલાતો
મારા આકારનું પોલાણ

માટીમાં કોતરતો
દડદડતો
નખની ધાર તાકીને.
અચાનક અફળાઉં
ને ચકમક ઝરે.
ચંપાય આગ મારા દેહને.
અગ્નિમાં ભડભડ શેકાતો
લટકું ક્યાંક
ત્યારે જાણું કે
હું તો
છું.

(૨)

એક પછી એક
ચપોચપ
કતારબંધ
ઈંટો ગોઠવું જમીન પર.
વચ્ચે સિમેન્ટ ભરું
ને બને
ઈંટોની હારમાળા.
તેની ઉપર બીજી
ને ત્રીજી
એમ ઉપરાઉપરી ચણું.
જમીન પર
ભીંત ઊભી થાય.
તેની આ બાજુ હોઉં
તો થાય
કે આ અંદર કે બહાર.
ને તે બાજુ હોઉં
તો પણ તેમ જ થાય.
માથું ખંજવાળતો હોઉં ત્યાં

એકાએક હાથ લાગે ઉપાય.
મંડી પડું
કાટખૂણે બીજી હાર ચણવા.
ત્રીજી ચણું
ને ચોથી.
છેલ્લે ઢાંકું પતરાથી.
હોઉં વચ્ચોવચ્ચ.
આજુબાજુ
આગળપાછળ
ઉપરનીચે
ઠેકડમ્ ઠેકડા કરું.
ખૂણેખાંચરે તપાસું
કે ક્યાંય ભીંતમાં
કાણું તો નથી ને?
પછી પલાંઠી વાળી
બેસું વચ્ચોવચ્ચ.
સાથે બાંધેલું પોટલું
સામે મૂકું.
ગાંઠ છોડવા મથું,
પણ ઉકેલી ન શકું.
હાથ ફેરવું પોટલા પર
પણ કળી ન શકું
કે અંદર શું છે.
છેવટે
ઓઢું જાડું ગોદડું
ને
આડે પડખે થાઉં.

આપણી જ એક આંખમાં આંસુ લેઈને

જયદેવ શુકલ

ન ગમતી વાણી
તાણીતાણીને પહેરી,
હાથમાંનું મણ-મણનું ગુલાબ ઊંચકી
ઊંધે માથે ચાલવાનું,
ટાઢાટપ્પ સૂરજના
ખોદાઈ ગયેલા ચળકાટ જેવું
હસવાનું,
ન ગમે છતાંય.
'સત્યના પ્રયોગો' ભણાવતી વખતે જ
જંગલ ભડકે...;
કોઈ આપણો ટોટો પીસી નાખે,
'પ્લેબોય'ની રંગીન તસવીરો
પૃષ્ઠેપૃષ્ઠે તરવા માંડે
ને ક્ષીણક્ષીણ થઈ છટકી જઈએ,
ન ગમે છતાંય.
સાલ્લું, તાણી-તૂસીને હસવાનું, ખસવાનું
ઘડિયાળની ફૂટપટ્ટીએ બધું માપવાનું,
ન ગમે છતાંય.
તંગ નદીઓ માત્ર જોવાની જ,
ગમે તો ય.
ધુમ્મસમાં
રણકતું ચીંચીં શોધવાનું,
ઓટ ઓઢીને ચાલવાનું,
ગમે કે ન ગમે છતાંય.

એપ્રિલ-મે '૮૫

ક્ષણ વ્હેરી ચાલવાનું ગમે તોય
વ્હેરી કે ચાલી ન શકાય.
ન હસી શકાય
આપણો ચહેરો ઓટના અરીસામાં જોઈને.
ન રડી શકાય કે ન હસી શકાય
આપણી જ એક આંખમાં આંસુ જોઈને.
સાલ્લી, આ તે કંઈ...

એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫ ૫

ઇન્દુ ગોસ્વામી

આરસાદીધી
વારસાદીધી
ખાલસાદીધી
મારી પાસે વંદેમાતરમ્
વર્ણસગાઈ છે વિભાવના છે વિશ્વગુર્જરી છે
નથી કેવળ કવિતાનો ક

કેન્દ્ર બહારનું કેન્દ્ર
આકાર બહારનો આકાર
માણસ બહારનું માણસ
આવીતેવી ગતાનગુટિકા જનમગુટિકા
ગળે ઉતારતાં ઉતારતાં
આંખ મારી અજબની થઈ ગઈ છે
ને
આખું કોણ જાણે શું

વહેલી કે મોડી
ચોકીટોકી આલવા
અરસપરસના ભભડકને ફીક મારવા
ને ખૂટતી કડીના નાતે
આવતીજતી ખેરાત કરવા
મેં અનેક વાર
અરજ ગુજારી છે અડધિયા આભને
પણ અભિનવ આનંદ
અગોચર જ રહ્યો છે — મારો શત્રુ

૬ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

શત્રુવટ મારા લોહીમાં છે
શબ્દ સવાયા શ્વાસમાં છે
કોણી મારીને મારગ કરવા જતાં
જેનાં કાનોમાતર સુધ્ધાં ઊડી ચૂક્યાં છે તે
પૂરપાટ
મનોરથિયા મનમાં છે
પણ છે તે હકીકત
હરતીફરતી હકીકતને
હું હાડમાંસ લેખું છું
લેખું છું કે
ચમક જેવી ચમક
કંઈ રસ્તામાં પડી નથી
એથી ઘરઆંગણના જુગારમાં જ
પાંચ ટપકાં આમ પડે કે
પાંચ ટપકાં તેમ :
વા વા વંટોળિયા વિરાટનગરનો પડછાયો
ભોંયમાં ઊતરી જાય કે ભીતર–
શમ્મી વૃક્ષના ખભા પરથી
ઊડતાં અગનપંખી જોઈને
હવે
નરો વા કુંજરો વા રૂપ
મારી આ હસ્તિ
હ્રસ્વ હો વા દીર્ઘ :
એ જ મારો છંદ ને એ જ મારું ડોલન
પણ ના
દોમદોમ ડોલન કને અટકી જઉં
સીમસીમ શેપ કને અટકી જઉં
પા પા પગલી પૃથ્વી કને અટકી જઉં તે હું નહીં
હું એટલે
ટીપું એક તૈયારી પાણીદાર પોતની
પારાના પેંગડામાં જૂજવે–રૂપ નીંગળતા પોતની
મારે ક્યાં સમુદ્રમંથન કરી

માથે આવેલા સૂરજને
ધરબી દેવી છે ખીલ્લી જડબેસલાક
પૂરા પાંચ હાથ પાયામાં
અહીં તો પરથમથી જ પડ્યો છે
ત્રિકાળિયો તડાકો
આમ તો શ્વાસની હરેક પૂર્વસન્ધ્યાએ
પાંચીકા મારો
બેઠ્ઠી છલાંગ જ હોય છે બારોબારની
જોઉં છું :
મારા આ એવડબેવડ અંદાજ પર
ખરાખોટા ખરીતા પર
સમયસમ્રાટ હિઝ હાઈનેસ
સહીદસ્કત પોતે
આંખ મીંચીને
તાજાકલમ તાજા કલમનું
જે મતું મારે તે ખરું

૮ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

નીતિન મહેતા

ચાલ્યા કર
બેસવાનું જ નહીં ?
ના
ઊભવાનું પણ નહીં ?
ના
ઊંઘવાનું ?
હા,
પણ ચાલતાં તો રહેવાનું જ
ઘર પાસેથી પસાર થવાનું ?
હા,
પણ ઘરમાં જવાનું નહીં સમજ્યો
ચાલતાં જ રહેવાનું

ક્યારેક અજાણ્યો ટાપુ
ક્યારેક હિમશિલા
બારીમાં તગતગતી બે આંખો

સમુદ્ર શું ઊછળ્યા જ કરશે ?
હા
મારે શું તરતાં જ
રહેવાનું ?
હા
આકાશ સામે જોવાનું ?
ના.

માથે આવેલા સૂરજને
ધરબી દેવી છે ખીલ્લી જડબેસલાક
પૂરા પાંચ હાથ પાયામાં
અહીં તો પરથમથી જ પડ્યો છે
ત્રિકાળિયો તડાકો
આમ તો શ્વાસની હરેક પૂર્વસન્ધ્યાએ
પાંચીકા મારો
બેટ્ઠી છલાંગ જ હોય છે બારોબારની
જોઉં છું :
મારા આ એવડબેવડ અંદાજ પર
ખરાખોટા ખરીતા પર
સમયસમ્રાટ હિઝ હાઈનેસ
સહીદસ્કત પોતે
આંખ મીંચીને
તાબાકલમ તાજા કલમનું
જે મતું મારે તે ખરું

૮ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

નીતિન મહેતા

ચાલ્યા કર
બેસવાનું જ નહીં ?
ના
ઊભવાનું પણ નહીં ?
ના
ઊંઘવાનું ?
હા,
પણ ચાલતાં તો રહેવાનું જ
ઘર પાસેથી પસાર થવાનું ?
હા,
પણ ઘરમાં જવાનું નહીં સમજ્યો
ચાલતાં જ રહેવાનું

ક્યારેક અજાણ્યો ટાપુ
ક્યારેક હિમશિલા
બારીમાં તગતગતી બે આંખો

સમુદ્ર શું ઊછળ્યા જ કરશે ?
હા
મારે શું તરતાં જ
રહેવાનું ?
હા
આકાશ સામે જોવાનું ?
ના.

ઊડવાનું ?
ના
ઊડું તો ?
ઉડાવીશ.
વૃક્ષ થવાનું ?
ના
થાઉં તો ?
કાપીશ.
આમ શું ચાલ્યા જ કરવાનું ?
ફરી પૂછ્યું ?
હા, હા, હા

આંખો મનમાં ચાલ
મન ઘરમાં ચાલ
ઘરમાં મન ચાલ
પગમાં પાણી ચાલ
ચાલ ચાલ ચાલ
શ્વાસ સાંધતો ચાલ
પગમાં વહાણ ઉછાળતો ચાલ
મન બાંધતો ચાલ

ઝંખના કરવાની ?
ચલ સાલા માંદલા
છટ્ટ તે શબ્દ બોલ્યો છે તો ખબરદાર
જીભ ખેંચી કાઢીશ.
ન ચાલું તો ?
શરીરમાં પવન વાળું
ન ચાલું તો ?
પીંડીએ અગ્નિ ચાંપું
ન ચાલું તો ?
નાભિમાં પાણીના રથ બાંધું
ચાલ ચાલ ચાલ

૧૦ એતદ્ એપ્રિલ–મે '૮૫

ટાપુ પર પગ મૂકું તો ટાપુ હોડી બને
આગળ આગળ
ચાલ ચાલ ચાલ
આ ઘર આવ્યું
જ્હાનું નથી યાદ રહે
આ તગતગતી આંખો
જોવાની
પણ ઘરમાં જવાનું નથી યાદ રહે
આ દેખાય તગતગતાં આંસુ
પડદો પાડ
આ દેખાય કાલોઘેલો અવાજ
પડદો પાડ

કૂદકો મારું હોડીમાંથી ?
પવન ઉડાવ દક્ષિણ તરફ
પડદો ઉપાડો
પડદો ઉપાડો

સામે દેખાય જંગલ
આ ઊગે
બેસું ?
ના
બેસું તો ?
મૂળસોતું કાપું
બેસું તો ?
બાળું
બેસું તો ?
ગબડાવું

શ્વાસ ખરડાય
હવા ઉઝરડાય
દરિયો પીંઝાય
ગાન વિખરાય

સૅનફ ફ્રિસ્કો—મે ૮૫ ...

લાભશંકર ઠાકર

નિશ્ચિન્ત છે નિશ્ચિત આ કમોડ, ચક્રાકાર ઘૂમતું.
ને કશુંય ના નિશ્ચિતની ક્ષણ પર બેઠા છીએ–
ઇરિડ્યુસિબલ લિટરરી મિનિમમને કાઢવા મથતા, ઊં...હ, ઊં...હ.
તરબૂચ – રેડી – હોદ્દો – ગાદી – લૂંટફાટ – ઋણવિદ્યુત – લીલમ
ગર્ભાધાન–અચેતન–ગાંડું–ઇન્ટરલોક–નિવેદન–દૂષણ
સ્ટ્રેટેજી–સ્ટ્રેટેજમ–રુખસદ–તાત્કાલીન
ચોરહેડ્ઝ–મિઝાઈલ–કિટિ.
પૂંછડી વિનાનું એક પંખી પોપટ જેવું, જોયાનું પ્રિય તને યાદ–છે ?
કીવી કીવી, ટીવી પર જોયાનું, કેમ વળી, નિશ્ચિત, બરાબર યાદ છે.
ન્યૂઝીલૅન્ડનું પંખી કીવી
નીલાબંધને સરકાવીને યાદ કરે છે બીવી,
તો પછી મોકસિનના સુંવાળા જોડા પગમાંથી કેમ નથી નીકળતા ?
પેટ આવે છે આડું, હાથ પગ સુધી પહોંચતા જ નથી, ઊં...હ, ઊં...હ
ધાણી-મમરા, સૂતરફેણી અને લીલી લીલી ગળચટી કમળકાકડી
ટામેટાં પાકાં દેશી લાલ, કેડ કેડ મૂળા-મોગરી ને ભીમનાં પરાક્રમો
કયા કિચકને કોણે માર્યો ? મેં માર્યો ભૈ મેં–
ને રાજા જનક ઘેર સ્વયંવર રચિયો પરણે રાજકુમારી મારા વા'લા.
કાલાનાં છોડવાં ખેતરમાં જ ફૂંણાં, ખાધાં છે
ને મતીરાં–ચીભડં–કાતરા–લોચનને લોભાવનારા લાડવા
વહાલી મુંને ખીચડી
બટાકાની ભાજી સુખડી ગરમ તાજી
વાટકા ભરીભરીને રસ, કેરીનો, વસ
ને કસ ખેંચીને, સૂર્ય-ચંદ્ર જેવા સમુજ્જવલોને, ચસ-ચસ
રામાયણ-મહાભારતને ધાવ્યો છું બચ બચ, સચ

ચકચક ચાસણીનાં પાક-પકવાન
કિસમિસ–કાજુ–બદામના ભૂકડા
ગળી ગળી સેવ, કલાપીનો કેકારવ
પરથમ પે'લા સમરીએ ગવરી પુતર ગણેશ
ને કોપરાની શેષ
શાન્તાકારમ્ ભુજગશયનમ્
ઝાડ પર ચઢીશ નહીં, બોલ બાદમ
ડુંગળીનો સૂપ, વ્હાઇટ ચીકન, ડબ્બાઘોસ
દેવદાસ, કાળરાત્રિનું ખૂની ખંજર, સા વિદ્યા યા વિમુક્તયે, પ્રચોદયાત્
ગાંધીજીની આત્મકથા, એકાંતનું પાપ
નાભિ નીચેના આછા. જરાક જ ઊગેલા–
સોનેરી સોનેરી, તડકામાં જ દેખાય એવા, તારકસળ
મન ભાંગ્યું કવેણુ, ઘોડો ભાંગ્યો ઠેકતાં
કૂવાને કાંઠડે સાઢણી ઝેકારો માણારાજ
સૂતરફેણી–ગાંઠિયા–સડસડાટ વાંચેલી શરદબાબુની નૂવલકથાઓ
શામન્ બંસીવાલા, ઝપઝપનો અંબાર, નંદલાલા, ચીક
શ્રીગોકુલકા ઉજિયાલા, કિવક્—
નિદ્રાના સમુદ્રના તળિયે સ્વપ્નાસ્રાવ, આવ રે કાગડા કઢી પીવા
અહં બ્રહ્માસ્મિ, જરાક જરાક ઊંચકાતી આંધી
ધન્ય સૌરાષ્ટ્રની ધરતી, જેણે આપ્યા
ગાંઠિયા અને ગાંધી
તારા યૌવનનો દોષ છે શકુન્તલા ટાઈટ–તંગ–એક જ અંગ
વસનરહિત તારુણી, પ્રલંબ પેંગવારૂણી
તિક્કા–ખીરી–ચાંપ–ખાખા કર્યું છે ખાંતથી
અગિયાર મોંએ
પી પી કર્યું છે
ચાખ ચાખ કર્યું છે
ચૂસ ચૂસ કર્યું છે
ચાવ ચાવ કર્યું છે
મમળાવ્યા કર્યું છે વાગોળ્યા કર્યું છે કાનથી
આંખથી, જીભથી, ચામડીથી
—હું સ્રોતોમય પુરુષ—

એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫-૧૫

અપરિસંપ્રયેય

છિદ્રોમાંથી

લળકતી મારી જીભે

ચાટ્યા કરી છે

સૂર્યની તામ્રવરણી ટશરોને
હૂંફાળી હૂંફાળી બિલિયન્સ ઓવ બિલિયન્સ છિદ્રોવાળી
સોતામથીના
અતિ
સૂક્ષ્મ

ગહ્વરોમાંથી

ઝ

મ

તા

અદશ્ય પણ સ્પર્શ્ય મદને

રણુત્કાર કરતા પદને

નિખિલને નવડાવતી નદને

યુલિસિસના નોનસ્ટોપ ફદને
અહીંતહીં સર્તત મારી બા, સવલી સેડાણી, છગને કોળી
નરસિંગો મારો ઘોડાગાડીવાળો; ને વળી
નિરખને ગગનવાળા આકાશમાં ઘોડાગાડી ચલાવતા
નરસિંહ મહેતા, ને મનસુદા કહું મામેરું મહેતાતણુંવાળા પ્રેમાનંદ,
મારા સૂરજભાણુ, ચેખોવની વાતુ, પિટર હેન્ડ્રી–
ને એવું તો ઘણુંબધું

વીણ્યું વીણાયે નહીં, ગણ્યું ગણાય નહીં,
ગાયું ગવાય નહીં, વાંચ્યું વવાય નહીં

પડ્યું છે શિલાવત્ સંઘાત પામીને, સ્થિર, સજ્જડબમ્, ઊંહ...ઊંહ...
અરે કોઈ છે?
છે તો હટાવો પ્લસ મૅબિોક્સીકો, ઊં...હ, ઊં...હ.
નથિંગ ટુ બી ડન
વનમાં

મનમાં

તનમાં
ધનમાં
સળગતા સનમાં
વૈદેહી
મારી કાવ્યચેતના
વલવલે; ઍન્ડ આઈ એમ નેાટ એબલ–
ટેબલખુરસીવાસણકુસણઢોરમરેલાંખેાપરીઓ
તૂટેલાકાચરકાબીકૂચાકૂચા
પકડાયેલાપ્રેમીવ્હેમીબાપમરેલાસાપકથાકારનું પાપ
સમળીઓઘૂમતીભૂખીડાંસ
લાશપછીલાશપછીલાશ
સરકતીચર્ચગેટનીપાસ
ઊં...હ ઊં...હ ઊં...હ
કમોડ પર બેઠેા છું : કૃતઃ અપિ અકૃતઃ
આઉન્ડફ્લેાર પર ઊઘલી રહી છે જાન
ઑફ્કોર્સ પરણ્યા આજે આપ
ને બન્યા કાલ મા-બાપ
ઊંવા...ઊંવાનેા મેસેન્જર આવે છે લઈને અવાજ
જે સાંભળવા
સમજવા
ઉ કે લ વા
બેઠેલા
કર્ણોત્સુક બધાં ઊંઘી જાય તેા
કૂ...ક સાંભળી જાગે છે કૂકડાની
ઊં ઊં ઉકેલવા
કાલી કાલી આંગળિયુંને
ઉકેલવા
ને ચાલણગાડી ચાલણગાડી ચાલણગાડી છેાડીછેાગે
ગેાળ ગેાળ માતાની કરતેા પરિક્રમા
તે ગવરીપુતર ગણેશ
છેવટે ગણતેા ગણતેા બની જાય છે ભણ્યેા-ગણ્યેા,
પારાવાર પીડાથી જેને

બૂચો
હતો તે લખરમૂંછિયો
બરુનો ઠબૂચો
આવ્યો છે લઈને વહુ
મે હેવન્સ ચોઈસેસ્ટ બ્લેસિંગ્ઝ બી શોવર્ડ ઑન ધ યંગ કપલ
નવદંપતી પર પરમાત્માકી અસીમ કૃપા હો–
આસો માસોની રાત–
જામી છે ત્યારે,
સાયબા વનરા તી વનમાં એક ઝાડવું રે
તેની રૂડી વાંસળિયું ઘડાવ એમ કૈં છે ઈ
હેલભરી હાલે છે ઉતાવળી, ઇને હૈડે હરખ નથી માતો
સાગ–સિસમના ઢોલિયે રસિયાને
લીલી ખજૂરીનો વીંઝણો વાતી
ક્ષણમાં દિગ્વસન થઈ જાય છે;
કેમકે ફળ વિના ઝૂરે પીપળી ને ફૂલ વિના ઝૂરે ઝાંડ
પુનર્જન્મ પર હાર્દિક બધાઈ
મૅસેન્જરનો અવાજ રેલાતો ઊંચા ઊંચા
ભોમથી વ્યોમ લગણ
ને અગણ
કાન
ઉત્સુક પેસેન્જરના
આ અર્થભારથી ભરચક
સૉલિડ અવાજ ઊંચા જતા-ને ઉકેલતા.
લેકિન ક્યા હો જાતા હૈ અગેઈન ? ઊં…હ
કશું ઉકેલાતું નથી, ઊં…હ
ને મૅસેન્જર પુરાઈ જાય છે પાંજરે પેસેન્જરના
પોપટ પંડિત કાલું કાલું બોલે, કહું છું સાંભળો છો ?
ને આખું સ્થલકાલસાપેક્ષ જ્ઞાનવિજ્ઞાનકલાનું

પાંજરું
ડોલે

હા ક્ષણે ક્ષણે પોપટ બોલે છે બોલેલું ઉચ્છિષ્ટ

૧૮ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

ને ક્ષણે ક્ષણે

સ્થળકાલ સાપેક્ષ જ્ઞાનવિજ્ઞાનકલાનું

પાંજરું

ડોલે છે

ઉચ્છિષ્ટ–

ને સતત સન્નારીઓ

પગ બે પહોળા કરે છે

ને ઝરે છે

સિક્સ્ટી મિલિયન્સથી અધિકાં

અ

ગ

ત

ને

પુંગવો.

ઔર બાત બનતી રહેતી હૈ

યાનિ કિ કુછ બનતા નહીં હૈ, ઊં...હ, ઊં...હ

ગૂઢાતિગૂઢની અભેદ્ય

નક્કર

ધાતુની દીવાલો

રણક્યા કરે છે.

અહીં અંદર બહાર બંધે

ને, વેલકમ ટુ ધ નેશનલ પ્રોગ્રામ

આ વર્ષે ગ્રીષ્મ ઋતુને નવી જ તાજગીથી આવકારો

કેમકે સુગંધસભર

લહેરોમાં વહાવી જાય

એવો સાબુ

તમારા હાથમાં છે.

હજુ પણ તમે જૂની ઢબના સૅનિટરી નેપકિનો વાપરો છો ?

તથીસ્તો સંભવ છે, એ માત્ર એક અસાધ્ય સ્વપ્ન બની રહેશે–

બસો એકવીશ

અદ્ભુત ઇનામો જીતવાની તક.

તો પછી અનવેઇલ

એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫ ૧૯

પેાર હિડન, ઊં...હ, ઊં...હ
અનવેઈલ, ઊં...હ, ઊં...હ
અનવેઈલ ઊં...હ, ઊં...હ
પરસેવેા લૂછું છું કમોડ પર બેઠેા બેઠેા, શબ્દબ્રહ્મને।.
રણકે છે માત્ર ગૂઢાતિગૂઢની અભેદ્ય નક્કર ધાતુની દીવાલેા
અને
ફ્રોમ સ્પ્રિંગ વી સ્ટેપ ઇન્ટુ ઓટમ
રિઅલી ધ હેાલ વર્લ્ડ ઇઝ જસ્ટ
એક કણસું—
સાલું—
કાટચડેલું
—ધેાબાણું
મારા વિચારની ઠેાકરથી
ઊછળતું
મારા મનેાતંત્રમાં, ઊં...હ
અને પછડાતું ખાલીખમ બેાદું બેાદું
આ અહીં કાનની બધિર સપાટી પર
ધીસ ઇઝ નેાટ એક્ઝાઈલ ફ્રોમ પેરેડાઈઝ
ધેર ઇઝ નેા હેલ, નેા પેરેડાઈઝ
હિયર ઇઝ માય મેારિબન્ડ પેનિસ
એન્ડ આઈ એમ મેાર્મન, પ્લેઈંગ ટેનિસ, વિથ માય પેનિસ
દિવસને ગેાળાકાર દડેા
ઉછાળું છું
દૂર
અંધકારમાં.
ગૂઢાતિગૂઢનેા અભેદ્ય રણકાર સંભળાય છે;
ને સૂર્યોદય સાથે
દડેા
આવીને પડે છે
પગ પાસે
એન્ડ આઇ પ્લે, ઊં...હ, ઊં...હ.
મરચન્ટ ઓવ વેનિસ બચી ગયેા

૨૦, એતદ્ એપ્રિલ—મે ૮૫

શાયલૉક પણ બચી ગયો
અને હું પણ બચી ગયો

વારસદાર

સર્વ કોડ્સ સાથે

ગ્રોપલીંગ જૂથ સિલાઈથી બાઈન્ડ કરેલા ઇનેટ થોથા જેવા
આ અહીં પડયો

ચક્રાકાર કમોડ પર

અપરિસંખ્યેય આવૃત્તિઓ જેવો
ફરફરતો, ઊં...હ ઊં...હ
મારા પ્રપૌત્રની પાયુ વિશે પણ
મારામા લખેલા છે કોડ્સ મારા પ્રપિતામહે.
એટલે આ પ્રવાહણ, આ ઊંહકારા પણ...
સોડ તાણીને સૂતા હોય તો જાગશો નહીં
અમથા અમથા

પોતાને જ સાલા

કુક્કરો

ખીલાની જેમ

મેટાફિઝિકલ

વાગશો નહીં.

ઉઈ ઉઈ બાત

મારે છે લાત

ઉઈ ઉઈ ઉત્ક્રાંતિ

અંદર

આ અંદર

આ અંદર

મારે છે લાત

સાત વાર

સાત હજાર વરસથી

સાત ગુણ્યા સાત જગ્યાએ

આ અંદર

આ અંદર

આ અંદર

ઉઈ ઉઈ બાત

મારે છે લાત

રસનીયે અંદર ને લોહીનીયે અંદર
મજ્જાની અંદર ને માંસનીયે અંદર
મેદનીયે અંદર ને અસ્થિની અંદર
મજ્જાની અંદર ને શુક્રનીયે અંદર
ઉઈ ઉઈ અંદર
મારે છે લાત
ઉઈ ઉઈ બાત
પર સેકન્ડ પંદર
મારે છે લાત
ઉઈ ઉઈ બાત
રાત રાત રાત
રાતનો સમય છે પૂનમનો હોજી હો
ઉત્તર કેન્યા અને દક્ષિણ-પશ્ચિમ ઇથિઓપિયાની પાસે હોજી હો
રૂડોલ્ફ નામે એક સરોવરકાંઠે હોજી હો
ઉત્સર્ગલીન હતો
ત્યારે મેં
સ્રોવરમાંથી
ઊંચક્યો'તો
પૂનમનો
ચાંદો :
એની સ્મૃતિ લઈ બેઠો છે મારો સજ્ડબમ આ કાંદો હોજી હો.
ફ્રોસિલ્સ
ફ્રો
સિ
લ
સ
ફ્ઓસ્રઈલ્સ્રુઅ...
મારા કાંદાના ફ્રોસિલ્સ શોધીને શું કાઢ્યા કાંદા ?
આ સજ્ડગમ્મની વાત, આ ક્રૂર કોપ્રની વાત — આ રવ રર કાળી રાત
ને આ હાંક્યાહ્રબ્યા ગાત
ના પણ એ નિર્વસન હતી
૨૨ એતદ્ એપ્રિલ—મે ૮૫

સિસમ જેવી

શ્યામ

નારંગી રંગનો તડકો

એની બૂટ પરથી

લસરીને

ડૂંટી પર પડ્યો હતો

સોનેરી રોમાવલીને ચમકાવતો, આ...હા !

અને અમને

ધાડુંમ

ડા

ઘ

મા

ર

વા

પ્રેર્યાં હતા–

સહૃજનના ઘૂઘવતા અફાટ

ઊંડા

દરિયામાં

ધાડુંમ.

પણ એનું આ પરિણામ !

લબડી પડેલા રામ

હાથમાં ટટ્ટાર તંગ લવિંગની લાકડી જેવા

ફિકાળે

ગેંદ

પેન્સહેનલ

વેઇટરૂમમાં...

લેટ મી સ્ટોપ ટોકિંગ ફોર અ મિનિટ.

... ...

... ...

લેટ મી સ્ટાર્ટ અગેઇન, ઊં...હ, ઊં...હ.

બટ વીલ પાસ ધ ટાઇમ, ઊં...હ, ઊં...હ.

છોડી દે આ ઊંહકારા

પિગ !

અપ !

પ્રક્ષાલન કરી નાખ તારા બાપનું, તારા કુળનું, તારા મૂળનું—

અપ !

લે આ ચા-નો કપ, અપ !

છોડી દે આ લ...પ,

અ...પ !

લે આ માળા ને રામનામનો જપ

કે આવ અહીં પ્લેકિટમાં પેસી, કરીએ કંઈ ગપસપ

અ...પ !

છોડી દે આ તપ કમોડ પર બેસી રહેવાનું અર્થરહિત, અ...પ !

જો, ઊંચી રે કવિતા કેડે પાતળી

ઓગળતી ઓગળતી

ઝમે છે

ટપક ટપક

તારા પોપચાં પર

તારા ટેરવા પર

તારા અધરોષ્ઠ પર

તારા પ્રફુલ્લિત ગુલાબી મણી પર

ટીપ્સ પર ટપકે છે ઝાકળનાં ટીપાં જેવી આકાશમંડિત

ની
ચે
ટ
પ
ક
ટ
પ
ક

ટપકે છે ઊંચી રે, કેડે પાતળી, ટપકે છે ઓગળતી ઓગળતી

નીચે—

૨૪ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

ટપક—

ટપક—

ગોરી ગાગરડીમાં સોપારીના કટકા જેવો પ્રશ્ન પોચી પડી જાય એવી

ટપકે છે, ને

મધુકુંજ ફોરે, અંબ મ્હોરે, મહક દે રે મંજરી

પિત્તળ લોટા જળે ભર્યા રે, ચમકે છે, પા પા પગલી ભરતા શિશુની આંખમાં

મેં ઓલવાઈ જતો જોયો છે મારો ચ્હેરો.

હવે મારા મન-વચન-કર્મને

આડેધડ

ચ્હેરો

હું ક્યાંય નથી

ભ...પ ભ...પ ઓલવાઈ જતા દીવામાં

રામાયણ-મહાભારત-ભાગવત-ગીતા-ષડ્દર્શન-યુલિસિસ-ઇડિપસ-મેકબેથ-

ડૉલ્સહાઉસ-વેઇટિંગ પર ગોદો-નાં ફરફરતાં પૃષ્ઠો પર

ક્ષિતિરસ તરુશાખાએ પ્રસરતો

પ્રસરતો

ઊગી નીકળે છે

ડેઇઝિઝ રૂપે

રૂપેરી પરદે

ઓડિયો વિઝ્યુઅલ લટકા લાખ કરોડ કરતો

સાકર-ઘીના ચૂરમા ચાહ્યાપ કરતો

કાર્તિક માસનું હિમ બની

ઉનાળાની અગન બની

તાળ, મૃદંગ અને ધમધમતી ઘૂઘરીમાં—

ભ...પ ભ...પ

ચીક ચાર્ટ ચીતરતો

લવ્લી-ચાર્મિંગ-સેક્સી

તીક્ષ્ણ આંખો —વેલ મોડ્યુલેટેડ સ્વર

છીણી વડે શિલ્પીએ ગ્રેનાઇટમાંથી કંડાર્યો હોય એવો શાર્પ ચહેરો

ભ...પ ભ...પ ખતરનાક ગૂગલીમાં

ઊપસી આવે છે, રગેડ, ટફ, મેસ્ક્યુલીન

ને બોલ અથડાય છે અભેદ્ય–
નથી સાંભળવું
દીવાલોમાં–
ચૂપ
હાર્ડસ્ટૂલના, એન ઍક્સક્લ્યુઝિવ ઇન્ટરવ્યૂ જેવી–
ચૂપ
ગંજાવર નવલકથાઓ
ચૂપ
શોભાયાત્રાઓ–સભાઓ–રાંડીરાંડના ખભાઓ–
ચૂપ ૨૨
ચૂપ મરું, મોંમાં મગ ભરું કે ચારધામમાં હરુંફરું
નથી ઊતરવાનો આ હાર્ડ–
સ્ટૂલ–
ચપોચપ–
ચુસ્ત–
નર્યો
હું નથી, એક વર્યો ગોપીજનવલ્લભને
પણ હું એનો જ
વારસદાર, હજુ સુધી નથી મર્યો
નિર્ભ્રાન્ત, નર્યો
બૂમ પાડું છું
ફરી ફરી
બૂમ પાડું છું
ઘટાકાશમાં
દોદળી

અને કવિતાની કરું છું–
આમ–
પિટિઅસ–
પોદળી.

અને ઉલેચાતો નથી હાર્ડ–
ઉત્સર્ગની ભ્રાન્તિ કરાવતું

૨૬ એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫

મારું
બા ચા પા થી
આરંભાયેલું
કાવ્યજીવન
વિષ્ટાવિઝનમાં–
કરાંઝે છે
કમોડ પર
એકાંતમાં
એકલુંએકલું
ને
આઈ એમ ઇનડેપેણ્ડ ઓવ કિપિંગ સાયલન્ટ
ઊંહ...ઊંહ...

ત્રિભાંગસુંદર તેજપ્રિયા પંક્તિનાં શાં મૂલ્ય ।
કવિતા કાજે વિશ્વ આ, સવા વાલથી તુલ્ય ॥

II
॥ ગૂઢભંજના ॥

સૂર્યકુંભળી ઢળી પડે પળ ઝાકળઆરૂઢ ॥

પળ ઝાકળઆરૂઢ, તૃણથી નૈભને છેદે ।
નભરંભૂર મને ઑંય સૂર્યમુખની સંવેદે ॥

પાંપણવત્ અનિમેષ સદ્યસ્નાતા પાંખડીઓ ।
કલમ ઝબોળી લિયો, સભર ખુશ્બુનો ખડિયો ॥

કપૂરની પૂતળી પોઢે તે શગની શૈયા ।
રૂના પુલકિત પૂમડે ગૂંથે કિરણ સરૈયા ॥

ત્રિભાંગસુંદર કવન થકી સરળ, વિશ્વ અતિગૂઢ ।
સૂર્યકુંભળી ઢળી પડે પળ ઝાકળઆરૂઢ ॥

III
॥ સંવિદ્ધન્યા ॥

કીર કિણખાળી કુંજડી ભુલભુલ બોલ અનન્ય ॥

ભુલભુલ બોલ અનન્ય, દ્રુમલય હોઠે બીડિયે ।
કલરવ અનુકારી પંછી પૂર્યાં પરબીડિયે ॥

લચી પડ્યાં લયલીન પત્રફૂલશાખવિશાખા ।
સ્વાદઝબોળ્યું પીંછું કેવળ સૂરશલાખા ॥

નજર લાગતાં નભ પીગળી પ્રકટ્યું પર્જન્યે ।
રૂપ શ્રુતિનું ધરી રઝળ્યું કોણ અરણ્યે ॥

ત્રિભાંગસુંદર મૌન મહીં મુખરે, સંવિદ્ધન્ય ।
કીર કિણખાળી કુંજડી ભુલભુલ બોલ અનન્ય ॥

IV

॥ ગુહ્યલાંછના ॥

પરિમળ ચહુદિશ દાખવે શબ્દસજ્યો પોશાગ ॥

શબ્દસજ્યો પોશાગ રૂડી રસકાયા ઢાંકે ।
કુચકટિજઘનનિતંબ પુષ્ટ વળી રમ્ય વળાંકે ॥

શ્લથ કરી જરી નીવિબંધ, ગંધનો ઘૂંઘટ ઓડે ।
ઊપમીને અતિ પ્રકટ, રહ્યું જે ઢાંકપિછોડે ॥

ઉન્મદ પ્રહરે હરી લિયે અંતિમ જવનિકા ।
વિપ્રલબ્ધને વ્હાલ કરે રતિગમ્ય ગણિકા ॥

ગુહ્યથળે કવિતા, તને ધ્રિભાંગસુંદર ડાઘ ।
પરિમળ ચહુદિશ દાખવે શબ્દસજ્યો પોશાગ ॥

V

॥ અકથ્યગંધા ॥

જળનું પલ્લવઝૂંબખું ઝગમગતું નેપથ્ય ॥

ઝગમગતું નેપથ્ય, તથ્ય કે કાવ્યવિવેકે ।
ફ્હાડ લયોચિત પુષ્પ બનીને પિંગળ મ્હેંકે ॥

પૂતળીઓનાં દુકૂલ ઊડયા કું પવનવિભોરા ।
પાંપણને ચોંટયા પરાગ થે સ્વરનાં ફોરાં ॥

ઘ્રાણ પ્રિયંવદ અર્થ ઉલંઘી ગૈ ઇન્દ્રિયનો ।
અમૂલખ વૃત્તિમદર્યાં વરુણમાં વાસો પ્રિયનો ॥

ધ્રિબાંગસુંદર ચિત્તમાં સંચિત ગંધ અકથ્ય ।
જળનું પલ્લવઝૂંબખું ઝગમગતું નેપથ્ય ॥

૨

કાવ્યતન્માત્ર
(સ્પર્શ/રૂપ/રસ/ગંધ/શબ્દ)

I

।। સ્પર્શ ।।

મનમાં ઝીણા ડુંગરે ચળકે મશરૂ મોર ।।
ચળકે મશરૂ મોર, નીતર્યું નભ ટીલડીમાં ।
તપ તૂટ્યાં તતકાળ, સ્ખલન શોભ્યાં ભીંડીમાં ।।
શૃંગ સમીપે ચંદ્ર ઊપસ્યો વક્ષસ્થળીએ ।
સાથળ પુષ્ટ મઢી કવિતાની મૃગકાંચળીએ ।।
આંગળીએ કલરવે કલ્પદ્રુમની ડાંખળીઓ ।
પળે પવનની પાર ગંધમેદુલ ઓકળીઓ ।।
ત્રિભંગસુંદર શબ્દ મિષે ઝરે સ્પર્શશિંગાર ।
મનમાં ઝીણા ડુંગરે ચળકે મશરૂ મોર ।।

II

।। રૂપ ।।

ગૂંથી ચોઢાવિધ ચોટલો, ઊભી ષોડશ નાર ।।
ઊભી ષોડશ નાર, કિરણથી કામળ છાડે ।
કરતી નેત્રકટાક્ષ, જારને મોહ પમાડે ।।
કામણટૂમણ કરે, ત્યજે પોશાગ જાંબળી ।
દેહ લખલખે લયમાં જાણે સ્વર્ણકાંચળી ।।
હાથ ન આવે મદનમોહના, કુંભ ઉછાળે ।
કરી છદ્મ કિલ્લોલ, પુરુરવ અંગ પ્રજાળે ।।
ત્રિભંગસુંદર દીપે કવિતા કેવળ, કપટકુમાર ।
ગૂંથ્યાં ચોઢાવિધ ચોટલો, ઊભી ષોડશ નાર ।।

III

॥ રસ ॥

કવિતા નાહીં કૂપજલ, ભાષા બહતા નીર ॥
ભાષા બહતા નીર, બિંબ થિરતા ક્યમ સાધે !
પીવા થકી જે તરસ નીતરી નિશ્ચે વાધે ॥
ચાખે જ્યમ અંગાર ચકોરી ચંદ્રવિછોહે ।
ધરી તરસનું કંઠઆભરણ કવિતા સોહે ॥
તરસ રસાયણ રમી સરસ મન રસથી ભીંજે ।
રસિક જડે તો તરત તેહ પર રસના રીઝે ॥
ત્રિભાગસુંદર બેઠિયો કેવટ હોઈકે તીર ।
કવિતા નાહીં કૂપજલ, ભાષા બહતા નીર ॥

IV

॥ ગંધ ॥

ઝાકળ બુંદબિલોરમાં જરકશી ઝૂરે સમુંદ ॥
જરકશી ઝૂરે સમુંદ, પરંતુ કોણ કબૂલે ।
ઝૂલે તર્જની તરલ શોભતી બ્રજેશફૂલે ॥
ગંધરૂસણે પવન પધાર્યો પરાઙમુખે ।
શબ્દ તરફડી મર્યો વ્યક્ત વૃંદાની કૂંખે ॥
કલમ તનુશ્રી તરે મદાલસ સૌરભદ્રવ્યે ।
અંશીવટથી પત્ર ખરી મ્હોર્યા વાયવ્યે ॥
ત્રિઆંગસુંદર સૂંઘતા પ્રેમઅંશ મુચકુંદ ।
ઝાકળ બુંદબિલોરમાં જરકશી ઝૂરે સમુંદ ॥

V

॥ શબ્દ ॥

જે જન કવિતા ઉચ્ચરે, જીભ તેહની સ્વર્ણ ॥
જીભ તેહની સ્વર્ણ, પર્ણવત્ કલ્પદ્રુમનાં ।
હોઠ તેહના અતિસુંદર ચળકે વિદ્રુમના ॥

લોચનથી લય ઝરે વિકલ વર્ણાનુપ્રાસે ।
ભાવપુરુષનો નખ દેખી નક્ષત્ર વિમાસે ॥
ચળકે ચુંબનમ્હોર શ્લેષમય ત્વચાપાંદડી ।
ચરણ તળે આ ચૈત્ર પાથરે ચંદ્રસાદડી ॥
પ્રિય વાગીશ્વર શબ્દ ને ધ્રિબાંગસુંદર વર્ણ ।
જે જન કવિતા ઉચ્ચરે, જીભ તેહની સ્વર્ણ ॥

જે માર્ગે સિંહ સંચર્યો તે માર્ગે તૃણ ઊભાં ને ઊભાં સુકાઈ ગયાં પણ મંજીરાં અને મોટરનું હૉર્ન—એ બેમાં વાજિંત્ર કયું,—એ વિવાદ શમ્યો નહીં. એવામાં ધ્રિબાંગસુંદરે મમરો મૂક્યો કે

શુદ્ધ સંપાદક સૂપડું હોવો ઘટે કે ચાળણી ?—આ બાબતે આપણી ગરવી ગુજરાત જો તપઃપૂત વિધાન રચી આપે તો વિમાન અને વિહંગ વચ્ચેનું અવગુણકારી સાદૃશ્ય તૂટે. અયુત ક્ષણો સુધી કોઈ કંઈ બોલ્યું નહીં એટલે અંગત દેવચકલીઓએ અરિલ છંદમાં કલરવ વેર્યો કે

જે સંપાદક સૂપડકન્ન તે સાર પામશે
અન્ય, ચાળણીરૂપ નિત્ય કુથકાં ઉથામશે
જે સંપાદક સૂપડકન્ન તે કંચન જેવો

અરે હાં ધ્રિબાંગસુંદર, અન્ય ?

— અન્ય તે શબ્દ તણો કેવળ પરસેવો.

પદ્મ-હૃદયના પુરુષોએ જોયું કે કોઈ વિરલો સૂપડાથી મોતી ઝાટકે છે ને મોરનાં પીંછાં પાથરી પડ્યો રહે છે. વળી તેના રત્નચિંતામણિ સમુદ્રો ઝીલવા અત્યારે કોઈની કને તાંબાની ટોયલી પણ નથી. જ્યારે વિષપાદકોની ચાળણીમાં ફોતરાં જ વધ્યાં છે, જે રથ ગાડાઉનોમાં રવાના થશે ને સહુનાં બાળોતિયાં હર્ષથી ભીનાં થશે.

આ વિદશ્યથી વ્યથિત થઈને ધ્રિબાંગસુંદરે કવિતાની પાનીએ એક ઝૂંબણું ચુંબન કર્યાં. વખત જતાં રાયણું સુકાઈ જશે પણ પોખરાજ સુકાઈ શકતો જ નથી એ સુભાષિત સ્મરીને, વાંકાં અંજવાળાં આ મનુષ્યોની સભામાં બે સુખન બોલ્યા વિના જ ધ્રિબાંગસુંદર સિંહાસન પર ઢળી પડ્યા.

ભાલચન્દ્ર

૧

'છિન્નભિન્ન છું'ના પ્રથમ વાચને જ જે એક વસ્તુ સાવ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે તે આ છે કે આ કૃતિ તર્કના માળખા ઉપર રચાયેલી છે અને એક ચોક્કસ વૈચારિક સંયોજન ધરાવે છે.

સાહિત્યમાં, કાવ્યમાં અર્થઘટનના અને અર્થઘટનની પ્રક્રિયામાં નિહિત તર્કના સ્થાન વિષે ઘણો વિવાદ થઈ શકે, થયો પણ છે. સુઝન સોન્ટાગનો અર્થઘટનની પ્રક્રિયા સામેનો પ્રકટ બળવો – 'Against Interpretation,' 1966 એ આવા વિવાદનું એક વિશિષ્ટ ઉદાહરણ છે. પરંતુ સાહિત્યમાત્રનું આલંબન તત્ત્વતઃ વૈચારિક હોય એમ પણ કહી શકાય તેમ છે.

વિટગીન્સ્ટાઇન વાક્યબંધારણની તપાસ નિમિત્તે એક સિદ્ધાંત રજૂ કરે છે: વાક્ય/વિધાન/પ્રપોઝિશન હમેશાં ચિત્રાત્મક હોય છે, અને વાક્ય/વિધાન/પ્રપોઝિશન વાસ્તવનું ચિત્ર રજૂ કરે છે, અથવા વાસ્તવનું જે મોડેલ વિધાયકને અભિપ્રેત હોય તેનું ચિત્ર રજૂ કરે છે. ('A proposition is a picture of reality. A proposition is a model of reality as we think it to be.' – 'Tractatas Logico – philosophicus', 1922). વિટગીન્સ્ટાઇનની આવી યોજનામાં સૌંદર્યલક્ષી એસ્થેટિક વિધાનની બાદબાકી થઈ જાય છે એવી ફરિયાદ થઈ શકે. પરંતુ એસ્થેટિક વિધાનનો પાયો પણ વૈચારિક જ હોય છે એમ સ્વીકારીએ તો આવી ફરિયાદનું સમાધાન પણ શોધી શકાય છે. એસ્થેટિક વિધાનમાં ઝિલાતા ભાવવિશ્વનું રસમાં રૂપાંતર થાય છે અને રસાનુભૂતિ એ ભાવાનુભૂતિ કરતાં જુદી અને મૂળભૂત રીતે બૌદ્ધિક પ્રક્રિયા છે એમ સમજીએ, તથા વાસ્તવનું વાક્યસ્તરે વિધાનમાં રૂપાંતર એ પણ તત્ત્વતઃ વૈચારિક યોજના થઈ – વિટગીન્સ્ટાઇનના મત અનુસાર –

એમ પ્રમાણીએ તો સાહિત્ય, મૂળભૂત રીતે વૈચારિક સંયોજનનો આશ્રય લે છે, વૈચારિક સંયોજનના આલંબનથી જ વાસ્તવ અને ભાવવિશ્વનું સાહિત્યમાં રૂપાંતર થાય છે એમ સમજવું પડે.

આવી સમજૂતી ખૂબ જરૂરી છે કારણ કે જ્યારે કૃતિ – 'છિન્નભિન્ન છું' જેવી કૃતિ – તર્કપૂત, વૈચારિક સંયોજનાશ્રિત હોય ત્યારે પણ તેમાં યોજાતાં કલ્પનો/ચિત્રો/ઇમિજિઝને તર્કના માળખાથી પર, તાર્કિક અર્થઘટનથી પર માની લેવામાં આવે છે. સમગ્ર કૃતિ પરત્વે કોઈ એક ચોક્કસ કલ્પન/ચિત્ર/ઇમિજ સ્વાભાવિક રીતે જ એક 'કોડ' (code), એક 'સિગ્નલ', એક સંદેશ બને, અને જ્યારે અર્થઘટન કરતી વખતે આવો કોડ/સિગ્નલ/સંદેશ કૃતિના કેન્દ્રસ્થ તર્કને અનુરૂપ ન જણાય કે સાવ વિરુદ્ધ અર્થચ્છાયા ધરાવતો જણાય, કે સાવ 'નૉન્સેન્સ' બની જતો જણાય ત્યારે વાચક માટે તે એક મોટો પ્રશ્ન બની રહેતો હોય છે. ચિત્ર/કલ્પન/ઇમિજને કાવ્યમાં જડેલા સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ ધરાવતા, રંગીન કાચના ટુકડા – અરે તે હીરા-માણેક જેવા શોભતા જણાતા હોય તો પણ – તરીકે કેવી રીતે સ્વીકારી શકાય? ચિત્ર/કલ્પન/ઇમિજ અર્થઘટનની પ્રક્રિયાની બહાર શા માટે રહે? અર્થઘટન સામેનો બળવો અર્થના અતિરેક સામે, અર્થઘટનને કૃતિની સમજ, મૂલ્યાંકન અને સાહિત્યાનંદની પ્રક્રિયા પરત્વે આદિ, મધ્ય અને અંત બનાવી દેવા સામે હતો અને તેટલે અંશે યોગ્ય હતો. પરંતુ કૃતિની તપાસનો પાયો કે સાહિત્યાનંદની પ્રક્રિયાનો પાયો સમજણ, 'કૉમ્પ્રીહેન્શન' (comprehension) શા માટે ન હોય? અર્થઘટનની પ્રક્રિયાને કલ્પન/ચિત્ર/ઇમિજના સ્તર સુધી વિસ્તારતાં, કૃતિગત વૈચારિક સંયોજનનું વિશ્લેષણ કરતાં 'છિન્નભિન્ન છું' જેવા પ્રશ્નોની હારમાળા સર્જે છે તે અહીં મારી તપાસનો વિષય છે.

૨

કાવ્યના તાર્કિક આલંબનને કેન્દ્રમાં ગોઠવતાં તે આપોઆપ ચાર ખંડમાં વહેંચાઈ જતું લાગે છે. પ્રથમ ખંડ આરંભથી 'મને ખબર સરખી ના રહી' સુધી વિસ્તરે છે અને છિન્નભિન્નતાનો એક મૂડ, તથા કાવ્યના નાયકની છિન્નભિન્નતાની તીવ્ર, વેદનામય સભાનતાનો નકશો આંકી આપે છે. દ્વિતીય ખંડ 'પ્રકૃતિ તું શું કરે' પંક્તિથી માંડીને 'કિચૂડ–ખટ–ચૂં કિચૂડ–ચૂં–ખટ' એ પંક્તિ સુધી વિસ્તરે છે. આ વિભાગમાં કાવ્યનાયકનું છિન્નભિન્નતાના કારણનું અન્વેષણ, તેનું વિશ્લેષણ તથા સાંપ્રત પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં અન્વેષિત કારણની મીમાંસા પ્રાપ્ત થાય છે. રાગદ્વેષભયત્રિમૂર્તિ કાવ્યનાયકની ચેતનામાં

અસંયોજિત અવસ્થામાં જ રહી ગઈ તે નિષ્કર્ષ પછી ત્રીજો ખંડ 'જુઓ પેલા મારા પ્રિયતમ શ્રીમાનને'થી આરંભાય છે અને 'હૃદયહૃદયના ધબકારે તે પુનર્જીવતી ત્રિભુવનદિગ્વિજયી સંચરશે' સુધી વિસ્તરે છે. છિન્નભિન્નતાની સભાનતા અને તે પછી તેની કારણમીમાંસા એવા બે ખંડ પછી ત્રીજા અને ચોથા ખંડોમાં કાવ્યનાયક પરિસ્થિતિના ઉકેલ, ઉપાય તરફ વળતો જણાય છે. પરંતુ ત્રીજા ખંડમાં ખરેખર જે સૂચવાય છે – પ્રેમધર્મની દીક્ષા, તેના માનવીય-સામાજિક સંદર્ભો, તેનું મહત્ત્વ, તેથી ઉપકારકતા – તે એક રીતે બીજા ખંડમાં ચર્ચિત રાગદ્વેષભયત્રિમૂર્તિના મુદ્દામાં પડેલ સૂચનના આડવિસ્તાર, ડાઇવર્ઝન (diversion) જેવું જણાય છે. રાગદ્વેષભયત્રિમૂર્તિ અસંયોજિત રહી જતી હોવા છતાં, (અથવા કદાચ અસંયોજિત જ રહી જતી હોવાને લીધે?) પ્રેમ-ધર્મની પ્રેરણા બને છે અને તેની મીમાંસા તે ત્રીજા ખંડનો વિષય બને છે. ચતુર્થ ખંડ 'કોણ જાણે'થી આરંભાય છે. આ ચતુર્થ અને અંતિમ ખંડમાં કાવ્યનાયકના ચિત્તમાં છિન્નભિન્નતાનો જે એક ઉકેલ, ઉપાય ઝબકી ઊઠે છે તેના વિષે છે. આમ, કૃતિમાં સ્થિતિ, પ્રયોજનનું અન્વેષણ, અન્વેષણઆધારિત પ્રથમ ખંડમાં દિગ્દર્શિત પરિસ્થિતિને પૂરક એવી એક આડવાત અને તે પછી પરિસ્થિતિના ઉપાયનો એક ઝબકાર એવું સુબદ્ધ તાર્કિક સંયોજન જોવા મળે છે. સ્વાભાવિક રીતે જ એવી અપેક્ષા રહે કે કૃતિની ભાષા, કૃતિમાં યોજાયેલાં કલ્પનો/ચિત્રો/ઇમિજિઝ આવા સુબદ્ધ તાર્કિક સંયોજનને અનુરૂપ રહીને કૃતિના અર્થની અખિલાઈ સિદ્ધ કરી આપે. મુશ્કેલી એ છે કે કૃતિને ધ્યાનપૂર્વક વાંચતાં, તેનું વિશ્લેષણ કરતાં તેમાં યોજાયેલાં કલ્પનો/ચિત્રો/ઇમિજિઝમાં નિહિત અર્થચ્છાયાઓ કૃતિના સમગ્ર તાર્કિક માળખા કરતાં ભિન્નભિન્ન દિશાઓમાં વિસ્તરતી જણાય છે.

૩

પ્રથમ ખંડમાં છિન્નભિન્નતા દર્શાવવા માટે જે ઇમિજિઝ/ચિત્રો યોજાયાં છે તે જોઈએ: (અ) 'નિશ્છંદ કવિતામાં ધબકવા કરતો લય', (બ) 'માનવ-જીવનના જીવનપટ પર ભિપસના મથતી કોઈ ભાત', (ક) 'ઘેર ઘેર પડેલ હજી નવ-હાથ-લાગ્યા ભિક્ષુકના ટુકડા'. આ ત્રણમાંથી પ્રથમ બે ચિત્રો અ-સિદ્ધ પદાર્થોનું સૂચન કરે છે. 'નિશ્છંદ કાવ્યમાં ધબકવા કરતો લય' એ સિદ્ધ લય પહેલાંનું સ્વરૂપ છે, પરંતુ 'છિન્નભિન્નતા', ગમે તેની 'છિન્નભિન્નતા', પદાર્થની કે ચેતનાની 'છિન્નભિન્નતા', તે અખિલાઈ સિદ્ધ થયા પછીના ક્રમે આવે છે. જે હજુ સિદ્ધ થવાના માર્ગે છે – 'ધબકવા કરતો લય' – તે સિદ્ધ થયા પછી આવતી છિન્નભિન્નતાનું સૂચન કેવી રીતે કરી શકે? એમ લાગે છે

કે આ ચિત્રમાં સૂચિત સંદેશ કવિશ્રી જે સૂચવવા ઇચ્છે છે તેનાથી કંઈક જુદું જ સૂચવી જાય છે. જે આ ચિત્ર વિષે સાચું છે તે બીજા ચિત્ર વિષે તેટલું જ અને તેવી જ રીતે સાચું છે. 'ઊપસવા મથતી કોઈ ભાત' તે સિદ્ધ સ્વરૂપ પહેલાંની સ્થિતિ છે, પછીની નહિ જ, જ્યારે છિન્નભિન્નતા માત્ર સિદ્ધ પદાર્થ કે સિદ્ધ ચૈતસિક અખિલાઈની કાળગળે કે અન્યથા ઉદ્‌ભવતી તૂટી જવાની, વિચ્છિન્ન થઈ જવાની, વેદના જન્માવતી, કંઈક અસહ્ય બનતી સ્થિતિ છે. વળી, જે હજુ જન્મવા તરફ ધસી રહ્યું છે— 'ઊપસવા કરતી ભાત કે ધબકવા કરતો લય' તે આમેય કદાચ આનંદનું સૂચક બની શકે, વેદનાનું તો નહીં જ.

ત્રીજું ચિત્ર 'ઘેર ઘેર પડેલ હજી નવ-ડાઘ-લાગ્યા ભિક્ષુકના ટુકડા' આગળના બે ચિત્ર કરતાં ગૂંચવણમાં વધારો કરવામાં એક કદમ આગળ નીકળે છે. ભિક્ષુકોને પ્રાપ્ત થતા ટુકડાઓ અગાઉની કોઈ અખિલ, અખંડ પદાર્થની હયાતી જરૂર સૂચવે છે. પરંતુ આવા અનેક ટુકડાઓ એક જ ભિક્ષુક ભેગા કરે ત્યારે કે આવા અનેક ટુકડાઓ અનેક ભિક્ષુકો ભેગા કરીને સાથે મૂકે ત્યારે કોઈ ટુકડા થતાં પહેલાંની અખિલાઈ સિદ્ધ થાય ખરી ? 'છિન્નભિન્નતા'નો જે સંદર્ભ કૃતિમાં સૂચિત છે તે સંદર્ભમાં 'છિન્નભિન્નતા' એ અખિલાઈ પછીની અને ભવિષ્યમાં અખિલાઈ સિદ્ધ થઈ શકવાની અપેક્ષા એ બે સ્થિતિઓમાંની મધ્યની, વેદનાની સ્થિતિ છે. આ સ્થિતિ કવિશ્રી દ્વારા યોજિત ત્રણમાંના એકેય ચિત્ર દ્વારા સૂચિત થતી હોય એમ જણાતું નથી. આ ચિત્રોમાં સૂચિત સિગ્નલ, સંદેશ, ચૈતસિક છિન્નભિન્નતાની પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આપવામાં જરા પણ ઉપકારક તો નીવડતાં નથી જ, અર્થઘટનના સ્તરે બાધક નીવડતાં જરૂર જણાય છે.

આ જ પ્રકારની અતંત્રતા પ્રથમ વિભાગમાં ચૈતસિક છિન્નભિન્નતાની સાબિતી જેવા કોકિલ-કલરવ તરફના કાવ્યનાયકના પ્રતિભાવમાં પણ જોવા મળે છે. કાવ્યનાયકના ચિત્તમાં કોકિલ-કલરવ ત્રણ પ્રતિભાવો જગાડે છે : 'તરુ-ઘટામાં ગાજતો આ ભુલભુલાટ' સ્વીચ ઑફ કરી દઈ શકાય, આવા ભુલ-ભુલાટને 'કુદરતના રેડિયોના સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમ તરીકે ઘટાવાને તેના 'ચાંપ બંધ' કરી દઈ શકાય. કોકિલકલરવ અચાનક યાદ અપાવે કે વસંતપંચમી આવી અને ગઈ અને તે મહત્ત્વનો પ્રસંગ ભૂલી જ જવાયો તેથી ચિત્તમાં વિષાદ જન્મે. આમાંના પ્રથમ બે પ્રતિભાવો દ્વારા શું સૂચવાય છે ? કવિશ્રી એમ કહેવા માગે છે કે ચૈતસિક છિન્નભિન્નતાની સ્થિતિને પ્રાપ્ત કાવ્યનાયક માટે કોકિલ-કલરવ હવે સાવ અપ્રસ્તુત બની ગયો છે, અને જેમ અપ્રિય કાર્યક્રમ સહજ રીતે 'સ્વીચ ઑફ' કરી શકાય તેવી જ રીતે 'કોકિલકલરવ' પણ 'સ્વીચ

ઑફ' કરી શકાવો જોઈએ ? જો આ પ્રશ્નોનો ઉત્તર 'હા'માં આપીએ તો પછી 'વસંતપંચમી કેમ આવી અને કેમ ગઈ/મને ખબર સરખી ના રહી' એવો વિષાદ શા માટે ? જો 'કોકિલકલરવ' ચૈતસિક છિન્નભિન્નતાના મનન-રટણમાંથી કંઈક ક્ષણિક મુક્તિ, રિસ્પાઇટ (respite) અપાવી શકે તેમ હોય – કે જે વિષાદવાળી બીનામાં સૂચવાય છે – તો 'સ્વીચ ઑફ' શા માટે ? સ્પષ્ટ જ છે કે આ ત્રણ પ્રતિભાવોનો આંતરિક સંઘર્ષ છિન્નભિન્નતાના ખ્યાલના બયાનને કોઈ રીતે ઉપકારક નીવડી શકે તેમ નથી.

પ્રારંભની આ તેર પંક્તિઓના પ્રથમ ખંડમાં યોજિત પ્રતીકો, ચિત્રો, ચૈતસિક છિન્નભિન્નતાનો કશો વૈશ્વિક, આધુનિક સંદર્ભ – વિશ્વયુદ્ધ, માનવજીવનની વધતી જતી જટિલતા, આધુનિક માનવજીવનમાં મૂલ્યોનો હ્રાસ – ઊભો કરતાં હોય તેમ જણાતું નથી. છતાં પ્રસ્તુત કૃતિ ગુજરાતી કવિતામાં આધુનિકતાના આદિ પુરુષ તરીકે ગણાવી શકાય તેવી છે એવો એક વ્યાપક ખ્યાલ જરૂર પ્રવર્તે છે !

આવી કોઈ માની લીધેલી આધુનિકતાનું પણ દ્વિતીય ખંડમાં સંપૂર્ણ ખંડન થઈ જાય છે, કારણ કે ચૈતસિક છિન્નભિન્નતા માટે કાવ્યનાયકને જે પરિબળો જવાબદાર જણાય છે તેમનો કશો સાંપ્રત વૈશ્વિક રાજકીય કે સામાજિક સંદર્ભ નથી. એટલું જ નહિ, ચૈતસિક છિન્નભિન્નતા માટે તે જેના પર જવાબદારી નાખે છે તે અસંયોજિત રાગદ્વેષભયત્રિમૂર્તિનું અનુસંધાન તો હિંદુ પરંપરા સાથે સધાય છે કે કેમ તે પણ એક મહાપ્રશ્ન છે. હિંદુ પરંપરાનો આદર્શ તો રાગદ્વેષભયથી પર થઈ સ્થિતપ્રજ્ઞતાની સ્થિતિને પામવાનો છે. ચૈતસિક સ્તરે સંયોજિત રાગદ્વેષભય, અને રાગદ્વેષભયથી પર સ્થિતપ્રજ્ઞતાનો આદર્શ આ બે વચ્ચે કયો સંબંધ સ્થાપી શકાય તેમ છે ?

જ્યાં સુધી કાવ્યનાયકને સંબંધ છે ત્યાં સુધી તો છિન્નભિન્નતાનું કારણ માનવપ્રકૃતિના ત્રણ ઘટકો, રાગમૂર્તિ, દ્વેષમૂર્તિ અને ભયમૂર્તિ તે પૃથક્ પૃથક્, અસંયોજિત વિસ્તરે–વિચરે છે તે જ છે. ભૂતકાળમાં માનવચેતનામાં આ ત્રણે સંયોજિત સ્વરૂપે હતાં કે કેમ અને સાંપ્રત છિન્નભિન્નતા તે સંયોજિત સ્થિતિ પછીના હ્રાસ, ડીકે (decay)નું સ્વરૂપ સૂચવે છે તેવું સાચું, યોગ્ય જણાતું તાર્કિક સૂચન અહીં થઈ રહ્યું છે તેમ આપણે સમજી બેસીએ તે પહેલાં તો કવિશ્રી કહી નાખે છે: 'ત્રિમૂર્તિએ ઘાટ દેવા બહુ કીધું' અને ફરી પાછી તે જ વસ્તુને પુનરાવર્તનથી ઘૂંટે છે 'એક-કેન્દ્ર વ્યક્તિત્વ કરવા મથ્યા તમે મારે માટે'. આની સાથે આગળ આવતી પંક્તિઓ 'માની લીધેલી એકતા

વ્યક્તિત્વની/શતખંડ ત્રુટિત, મેં નજરોનજર દેખા લીધી છે'ને મૂકીએ એટલે સ્પષ્ટ થાય છે કે ભૂતકાળમાં ચૈતસિક અખિલાઈની કોઈ સ્થિતિ હતી જ નહિ, ચૈતસિક અખિલાઈ એ તો કદાચ ભવિષ્યનું આશાકિરણ જ છે. મતલબ કે માનવચેતનાના આદિ બિંદુથી આજ સુધી માનવને છિન્નભિન્નતાનો જ અનુભવ થયો છે! કવિશ્રીને આપણે પૂછી શકીએ કે તેમની કૃતિનો આ જ, આવો જ અર્થ તેમને અભિપ્રેત છે? કે હવે જ માનવ માટે અખિલાઈ તરફ આગળ વધવાની વેળા આવી છે? જો આમ જ હોય તો છિન્નભિન્નતાસૂચક આપની ઇમેજિઝ કદાચ યોગ્ય પુરવાર થશે પરંતુ 'છિન્નભિન્નતા' સંજ્ઞા આપ જે સૂચવવા માગો છો તે માટે સર્વથા અયોગ્ય જ પુરવાર થવાની. 'છિન્નભિન્નતા' એટલે જે ભવિષ્યમાં અખિલાઈ સિદ્ધ કરે કે અખિલાઈ તરફ ગતિ કરતું કશું નહિ, પરંતુ છિન્નભિન્નતા એટલે જે અખંડ હતું તેની સાંપ્રત અનિચ્છનીય વેદનાકારક, વિચ્છિન્ન અવસ્થા, પરિસ્થિતિ, બીજું કશું જ નહિ – એ જ 'છિન્નભિન્નતા' સંજ્ઞાનો અર્થ નથી શું?

બીજસંજ્ઞા, પ્રથમ ખંડનાં ચિત્રો અને સૂચનો તથા દ્વિતીય ખંડનું આ દર્શન – આ ત્રણે વચ્ચે પરસ્પર તીવ્ર વિરોધની આ સ્થિતિ દ્વારા સમગ્ર રીતે શું સૂચવાય છે? આ પ્રશ્નનો કોઈ પણ ઉત્તર વાચકને પ્રાપ્ય છે ખરો?

આ જ પ્રકારની તાર્કિક અતંત્રતા 'ત્રિમૂર્તિએ ઘાટ દેવા બહુ કર્યું' અને 'એકકેન્દ્ર વ્યક્તિત્વ કરવા મથ્યા તમે મારે માટે' એ પંક્તિઓમાં પણ જોવા મળે છે. રાગ, દ્વેષ અને ભયને કોઈ શકય ચૈતસિક અખિલાઈના ઘટકો તરીકે જ લેવા પડે. તો પછી કાવ્યનાયકની ચેતના આ ઘટકોના સંયોજન માટે યત્નશીલ બનવી જોઈએ કે આ ઘટકોએ આપમેળે સંયોજન માટે યત્નશીલ બનવું જોઈએ? આ ઘટકો કાવ્યનાયકની ચેતનામાં અજ્ઞાત વિભાગમાં, અન-કોન્શસ માઇન્ડમાં છે એવું પણ કશું સૂચવાતું નથી, કારણ કે કાવ્યનાયક તો આ ઘટકોમાં પૃથક્ પૃથક્ વિસ્તરણ-વિચરણથી સભાન, ખિન્ન અને તેમની સાથે સતત સંવાદ માટે મથતો હોય તેમ જણાય છે!

આગળ ચાલતાં આ જ ઘટકો દ્વારા વાચક ત્રીજા ખંડમાં પ્રવેશ પામે છે, કારણ કે આ ઘટકો અસંયોજિત રહીને પણ કાવ્યનાયકને પ્રેમદીક્ષા આપવા માટે, પ્રેમધર્મના કખગઘ ભણાવવાની ફરજ અદા કરી શકવા માટે સમર્થ નીવડી શક્યાં છે! કાવ્યનાયક કશું શીખી ન શક્યો તે તેની 'અંગત' ખામી ગણાય. પણ ઘટકોએ તો ઉદ્યમ કર્યો જ છે:

'.....દીક્ષા આપી પ્રેમધર્મની,
જેના કખગઘને યે પામવાનું કેમ ફરી
ફાવતું નથી હજુય.'

રાગ-દ્વેષ-ભયથી પર સ્થિતપ્રજ્ઞતા એ કાવ્યનાયક માટે એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વ નથી : રાગ દ્વેષ-ભય જે પ્રેમધર્મના પાઠ ભણાવે તે બરાબર ભણી શકાય તો એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વની શકયતા ઊભી થાય ! જે પોતે જ સંયોજિત થઈ શકતા નથી તેવા આ ઘટકો પ્રેમધર્મના એવા અઘરા પાઠ ભણાવવા ઉદ્યમશીલ છે કે કાવ્યનાયક બિચારાનું તે શીખી શકવાનું ગજું જ નથી ! હા, પ્રેમધર્મનું મૂલ્ય પિછાની શકાય તેટલી તેની સજ્જતા છે ખરી ! કાવ્યનાયકનો તર્ક કંઈક આવો છે : પ્રેમધર્મના પાઠ એ જ સાચી વૈશ્વિક સ્મૃતિની ચાવી છે અને આવી વૈશ્વિક સ્મૃતિ,

'.....એ જ તો જીવન છે
આ પૃથ્વીનાં પડ તે ચિરંતન ટકશે, ને આ ઉષ્મા
હૃદય તણી તે વિફળ વિખરશે ?
ના. ના, ના ! સૂર્યને ગરમ ગબ્બદામાં એ જરી જરીક શો સહારો દેશે...'

પ્રેમધર્મની મહત્તા અને તેમાંથી નિપજતી સાચી વૈશ્વિક સ્મૃતિની સમજ પ્રાપ્ય હોવા છતાં એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વ માટે કાવ્યનાયકે બીજે જ ઉકેલ શોધવાનો રહે છે. આ ઉકેલ ચતુર્થ ખંડમાં સૂચવાય છે. કાવ્યનાયકના હૃદયની ધબકો ઓછી થતી જાય છે. 'એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વની' સિદ્ધિ થાય તે પહેલાં જ કદાચ મૃત્યુ ભરખી જાય. પણ જો કોઈ એક વાર બસમાં ગતિશીલ 'ગોગલ્સ—આંખો ચિંતનમાં ડૂબેલી હોય' તેવા કોઈ સમયે, કો અજાણી ક્ષણે કાવ્યનાયકને પુલ નીચેથી પસાર થતી સાબરનું કોઈ 'પાતળુંક ઝરણું' 'પુલ વીંધી વૈશાખી દોજખ મહીં આરપાર' કાવ્યનાયકના 'ચૈતન્યને અડે ને હારે અર્ધક્ષણ' તો 'એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વ' સિદ્ધ થઈ જાય. આ સિદ્ધિ તાત્કાલિક, તે પળ પૂરતી, કે ટૂંકા સમયની હોય, કે કાયમી હોય તે વિષે કશી સ્પષ્ટતા મળતી નથી. પણ આવી અખિલાઈ સિદ્ધ કરવાની જવાબદારી પણ કાવ્યનાયકની નથી, તેની ચેતનાની આ જવાબદારી નથી. એ જવાબદારી તો છે ઓછી થતી જતી ધબકોમાંની કોઈ એક 'અજાણી ધમક'ની. એટલે કે સિદ્ધિ પળ પૂરતી, ટૂંક સમયની કે કાયમી, જેવી હેાય તેવી, અને જ્યારે પણ થાય ત્યારે, કાવ્યનાયક તો તેની સભાનતા પાછળથી જ પ્રાપ્ત કરવાનો ? અને જો કોઈ પણ 'અજાણી

ધમક ' કાવ્યનાયક અર્થે આવી પવિત્ર, ઉમદા ફરજ ન બજાવી શકે ને બજાવવા ચાહે, ' એક-કેન્દ્રી ' થવાની ' અજ્ઞાત પ્રક્રિયા '— અનકૉન્શસ પ્રોસેસ — જો સિદ્ધ ન જ થઈ શકે તેમ હોય, તો કાવ્યનાયક લાચાર છે :

'દિનરાત રાતદિન ખિન્ન છું,
એકકેન્દ્ર થવા મથી રહેલ ક્લિન્ન છું,
ધમકધબકમાં ઊડી રહેલ છિન્નભિન્ન છું.'

૪

સંજ્ઞા, સંજ્ઞા દ્વારા સૂચિત કોડ/સિગ્નલ/સંદેશ અને તે બંને દ્વારા વાક્યોના સ્તરે સધાતી વિચારતંતુઓની ગૂંથણી — આ ત્રણ ઘટકો વચ્ચે તીવ્ર અવરોધની ભૂમિકા ' છિન્નભિન્ન છું 'માં જે કક્ષાએ પહોંચે છે તે સાહિત્ય-રચનામાં વૈચારિક સભાનતાના સંદર્ભમાં ગંભીર પ્રશ્નો જન્માવે છે. માત્ર વિચારતંતુઓના સ્તરે પણ છેવટે જે સુચવાયું છે તેની તપાસ હાથમાં લેતાં પહેલાં વૈચારિક સંયોજનની કાવ્યમય ગૂંથણી અંગે એક ઉદાહરણ તરીકે મેથ્યુ આર્નલ્ડની કૃતિ ' રેસિગ્નેશન ' (' Resignation ')નો ઉલ્લેખ કરવાની ઇચ્છા છે.

આ કાવ્યમાં આર્નલ્ડ માનવીય સંદર્ભમાં પલટાતી જતી બહુધા દુઃખ-ભરી સ્થિતિઓ વિષે સ્થિતપ્રજ્ઞતાનો એક યોગ્ય, સ્વીકાર્ય, જીવનાભિગમ, વે ઑવ લાઈફનો બોધ કરે છે. આવી સ્થિતપ્રજ્ઞતા સાહિત્યકારને વિષે સવિશેષ ઉપકારક બની રહે તેમ પણ સ્પષ્ટ વિધાન કરે છે.

આવા બોધપ્રદ, ડાઇડૅક્ટિક વિષય માટે કવિ સ્પષ્ટ વિધાનો અને પ્રસંગો, ચિત્રો, કલ્પન, ઇમેજિઝમાં ફલિત સૂચનોને એકબીજા સાથે ગૂંથે છે. આર્નલ્ડે આ કાવ્ય, કેટલાક પ્રસંગોથી દુઃખી એવી પોતાની બહેનને ઉદ્દેશીને લખેલું. પણ કાવ્યમાં ઉદ્દેશ્ય નામ છે : ' ટુ ફૉસ્ટા ' (To Fausta). ફૉસ્ટા એ યુરોપિયન દંતકથાનું એક જાણીતું પાત્ર, ડૉ. ફૉસ્ટસનું સ્ત્રીલિંગનું રૂપ છે. અને તે દ્વારા કવિ એવું સૂચવવા માગે છે કે તેમનો ઉદ્દેશ જીવન માણવાની, જીવનમાં ઝંપલાવીને કંઈક કરી નાખવાની વૃત્તિવાળા વર્ગને તેમના અભિગમથી જુદા, વિરુદ્ધ પ્રકારના અભિગમ વિષે કંઈક સમજ આપવાનો છે. ડૉ. ફૉસ્ટસે સંપૂર્ણ જ્ઞાનની અવેજીમાં જીવનના સઘન, વિસ્તૃત, સંતર્પક અનુભવ માટે પોતાનો આત્મા શયતાનને વેચેલો તે સંદર્ભ આ ઉદ્દેશ્યના મૂળમાં છે. કાવ્યનાયક પોતાની બહેનને લઈને ફરવા નીકળ્યો છે અને વર્ષો પહેલાં એક હસતા-રમતા જૂથમાં

જ્યારે આ બન્ને આ જ માર્ગે ફરવા નીકળેલાં તે સમય પછી થયેલા ફેરફારોની નોંધ કરાવતો જાય છે. ઉપદેશ સ્પષ્ટ છે : જીવનમાં ઝંપલાવવા કરતાં દ્રષ્ટા બનીને જીવવું વધુ સારું. કેટલાક હમેશાં એવા હોવાના કે જે જીવન-સાગરમાં ઝંપલાવવાના, સંસારમાં તોડફોડ કરવાના. પણ જીવનને એક કિનારે ઊભા રહીને જોયા કરવું તે પણ એક અભિગમ છે. સાહિત્યકારો માટે તો એ જ ઇષ્ટ છે. જીવનની ઉત્પત્તિ-સ્થિતિ-લયની શૃંખલા ચાલ્યા જ કરવાની.

કવિતા વિધાન સહી શકે, વિધાન અને સૂચન બન્નેનો પરસ્પર સરસ-સમન્વય પણ થઈ શકે અને તેનું શુભ પરિણામ પણ આવી શકે તે આર્નલ્ડની આ કૃતિ દ્વારા સારી રીતે – કદાચ પ્રથમ વાર – સાબિત થઈ શક્યું. આ પછી તો એલિયટના 'ફોર ક્વાર્ટેટ્સ' ('Four Quartets')માં આ પ્રકારની કવિતાએ નવાં, ઊંચાં શિખર સર કર્યાં.

શ્રી ઉમાશંકર જોશીનું કાવ્ય પણ આ જ પરંપરામાં છે, – અને તેથી જ આ સહેજ આડવાતનો લોભ રોકી ન શકાયો – પણ આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં વૈચારિક સંયોજન જે સુવિશેષ સભાનતા માગી લે તેના કરતાં લગભગ સાવ વિરુદ્ધ એવો – કૃતિ-કેન્દ્રિત વૈચારિક સંયાજન અને સંજ્ઞાસ્તરે સંપૂર્ણ વૈચારિક નિષ્કાળજી એવો – વિચિત્ર કુમેળ અહીં જોવા મળે છે.

૫

'છિન્નભિન્ન છું'માં શ્રી ઉમાશંકર જોશી એક નિષ્કર્ષ પર પહોંચતા જણાય છે. છિન્નભિન્નતાનો એક માત્ર ઉપાય તે પ્રકૃતિને ચરણે બેસવાનો છે. ચતુર્થ ખંડમાં સાબરમતીના પાતળા ઝરણાનો સંદેશ જો કાવ્યનાયક દ્વારા કોઈ રીતે ઝિલાઈ જાય તો આ 'એક-કેન્દ્રી વ્યક્તિત્વ' સિદ્ધ થઈ શકે.

આ ઉકેલ શ્રી જોશીને વર્ડ્ઝવર્થની પંક્તિમાં બરાબર બેસાડી આપે છે. વર્ડ્ઝવર્થના 'ઇક્સ્પોસ્ચ્યુલેશન ઍન્ડ રીપ્લાય' ('Expostulation and Reply')માં આ જ તો કહેવાયું છે :

'One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.'

–પ્રકૃતિનું કોઈ એક સ્પંદન જો ચેતનામાં ઝિલાઈ જાય તો તે માનવ-જાતિના ઇતિહાસ વિષે બધા જ ઋષિમુનિઓ કરતાં ઘણું વધારે શીખવી શકે.

એતદ્ એપ્રિલ–મે ૮૫ ૪૨.

આ રોમેન્ટિક અભિગમ વર્ડ્ઝવર્થમાં જ આથી વધારે સારી, વધારે સઘન, વધારે સ્પષ્ટ, અને લગભગ પ્રકૃતિની ફિલસૂફીની કક્ષાએ 'ટિન્ટર્ન ઍબી' ('Tintern Abbey')માં વ્યક્ત થયો છે. પરંતુ 'ઇકસ્ચોસ્પર્સેયૂશન ઍન્ડ રીપ્લાય'ની ઉપરોક્ત પંક્તિઓમાં જે આત્યંતિકતા જણાય છે તે 'ટિન્ટર્ન ઍબી'માં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. શ્રી ઉમાશંકર જોશીમાં પ્રકૃતિસ્પંદનની ભાષા સમજવાનો ઉલ્લેખ છિન્નભિન્નતાના એકમાત્ર શક્ય ઉકેલ તરીકે થયો છે, અને તે પણ રાગદ્વેષભયનિર્મુક્તિ અને આસન્ન મૃત્યુના સંદર્ભમાં. આથી શ્રી જોશી પણ સાહિત્યકાર તરીકે સ્પષ્ટ રીતે આત્યંતિક રોમેન્ટિક અભિગમ ધરાવે છે – છેવટે આ કૃતિ પૂરતો પણ – એવું વિધાન ચોક્કસ થઈ શકે, થવું જોઈએ.

વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં વિકટ નૈતસિક પરિસ્થિતિનો આવો ઉકેલ, આવો સરલ ઉકેલ કેટલો શુદ્ધ બની શકે? એમ સ્વીકારી લઈએ કે કાવ્યનાયક પૂરતો આ ઉકેલ દેખાય છે તેટલો સરળ નથી, કદાચ તેની છિન્નભિન્નતા સરળ જણાતા ઉકેલને પણ મુશ્કેલ બનાવી મૂકે તેવી કક્ષાની, તેવા પ્રકારની છે તેમ સ્વીકારી લઈએ તો પણ પરિસ્થિતિ અને ઉકેલ વચ્ચે કોઈ સમીકરણ, મહત્ત્વ અને મહત્તાની દૃષ્ટિએ સન્તુલનની અપેક્ષા જળવાતી નથી એમ નથી લાગતું?

વીસમી સદીમાં વિકટ પરિસ્થિતિનો આ પ્રકારનો માનુષિક, ઍન્થ્રપમૉર્ફિક (anthropomorphic) ઉકેલ આપનાર શ્રી જોશી એકલા નથી. આ સંદર્ભમાં આર્કિબાલ્ડ મૅકલીશના નાટક 'જે. બી.'('J. B.', 1956)ને જરૂર યાદ કરી શકાય. આ નાટકમાં બાઈબલમાં આવતી જોબની કથા આધુનિક સંદર્ભમાં મુકાઈ છે. ઈશ્વરે જોબની કસોટી માટે, શયતાન સમક્ષ જોબની ઈશ્વરમાં આસ્થા પુરવાર કરવા માટે જોબને ખૂબ દુઃખ આપ્યું. જોબની ઈશ્વરમાં આસ્થા ડગી નહિ. એટલે ઈશ્વરે તેને પુનઃ સુખની સ્થિતિમાં સ્થાપીને તેની પાસેથી લઈ લેવાયેલ મિલકત બમણી કરીને આપી. જે આધુનિક મિસ્ટર જે. બી.ની વાત મૅકલિશ રજૂ કરે છે તેને પરિસ્થિતિનો આવો સરળ ઉકેલ જડતો નથી. મૂળ બાઈબલમાં પણ જોબ અને ઈશ્વર વચ્ચે આખાયે પ્રસંગ વિષે વાર્તાલાપ છે જ. મૂળમાં પણ જે વ્યક્તિઓ સાંત્વન આપવા આવે છે તેમના સાંત્વનથી જોબને સંતોષ થતો નથી. પરંતુ જોબ છેવટે ઈશ્વરની મહાનતા, શક્તિ અને લીલાને સ્વીકારે છે. 'જે બી.' નાટકમાં સાંત્વન આપનાર ત્રણમાંનો એક છે પાદરી, બીજો છે માનસશાસ્ત્રી, અને ત્રીજો છે સામાજિક ઇતિહાસકાર. તેમનું સાંત્વન – ઈશ્વરની શક્તિ, અજ્ઞાત માનસનું પરિણામ, ઐતિહાસિક આવશ્યકતા – મિસ્ટર

જે. બી.ને રુચતું નથી. તે પણ ઈશ્વર પાસે યાતનાનો, યાતનાના કારણનો — 'મારો શું ગુનો હતો ?' — જવાબ માગે છે. મૅકલિશની રજૂઆત એવી છે કે બાઈબલકથિત જવાબ — ઈશ્વરની મહાનતા, શક્તિ અને અકળ લીલા — વીસમી સદીના મિસ્ટર જે. બી. માટે અપ્રસ્તુત છે. મૅકલિશ જવાબ શોધે છે એક ઍન્થ્રપમૉર્ફિક, માનુષિક ઉકેલમાં : ઈશ્વરની ગતિ ગમે તે હોય, પરસ્પર પ્રેમથી જ ટકી શકાય.'

વિવેચકોએ 'જે. બી.'ના આવા આધુનિક ઉકેલ સામે જે વાંધો કાઢ્યો છે તેવો જ વાંધો શ્રી ઉમાશંકર જોશી દ્વારા સૂચિત ઉકેલ સામે લેવો પડે, કે જેનો ઉલ્લેખ મેં ઉપર કર્યો જ છે: મહત્ત્વ અને મહત્તાના સંદર્ભે પરિસ્થિતિ અને ઉકેલ વચ્ચેની સમતુલા જળવાવી જોઈએ એવી અપેક્ષા સંતોષતી નથી.

વીસમી સદીના કવિ માટે પણ પ્રકૃતિનો મોહ લાગે જ ઓછો લોભામણો, ટેમ્પ્ટીંગ (tempting) હોવાનો, પરંતુ સાંપ્રત વિશ્વની જટિલતા સાથે જ્યારે આ મોહનો મેળ ન બેસે, જ્યારે ખરેખર એમ લાગે કે પ્રકૃતિ તરફ પાછા જવાની રુસોની હાકલનો સંદર્ભ આજના સંદર્ભ કરતાં જુદો હતો, અને આજે પ્રકૃતિનાં ચરણમાં જ બધા જ્ઞાન, બધા ઉકેલોની શોધ માટે બેસવું કંઈક બાલિશ લાગે ત્યારે કવિ એ મોહનો ત્યાગ પણ કરતો હોય છે. રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટના 'સ્ટૉપિંગ બાય વુડ્ઝ ઑન અ સ્નોઅી ઇવનિંગ' ('Stopping By Woods on a Snowy Evening')નો નાયક ચોખ્ખું કહે છે :

'The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.'

પ્રકૃતિનું આકર્ષણ, પ્રકૃતિની લાલચ, ટેમ્પ્ટેશન (temptation) ગમે તેવાં પ્રબળ હોય, પણ માનવીએ તેને ઘડી-બે ઘડી માણી લઈને પોતાના પંથે, સંસ્કૃતિ અને સંસ્કારને પંથે આગળ વધવું જ રહ્યું. રોમૅન્ટિક કવિ માટે પ્રકૃતિ કેન્દ્રમાં હતી, પ્રકૃતિ સર્વ પ્રશ્નોનો એક માત્ર ઉત્તર હતી તે પરિસ્થિતિ રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટના કાવ્યનાયક માટે નથી. પ્રકૃતિ તેને માટે આકર્ષક જરૂર છે, પરંતુ તે બધા પ્રશ્નોનો ઉત્તર નથી, બધા ઋષિમુનિઓનો, બધા જ્ઞાનનો તે વિકલ્પ ન જ બની શકે.

ફ્રેંચ ભાષાશાસ્ત્રી બેન્વેનિસ્તે આંતરમાનવસંવાદ – ઇન્ટરહ્યુમન ડીસ્કોર્સ – (interhuman discourse)નાં ત્રણ રૂપ ગણાવ્યાં છે : વિધાનાત્મક, આદેશાત્મક અને પ્રશ્નાત્મક (declarative, imperative, interrogative). (જુઓ Benveniste, 'Problems in General Linguistics' 1971). આને સમાંતર ત્રણ સ્વરૂપ સાહિત્યકૃતિઓમાં પણ જોઈ શકાય – કોઈ વાર નિર્ભેળ રૂપ તો કોઈ વાર કોઈ એક રૂપ પ્રધાન હોય અને બાકીનામાંનો એક કે બન્ને ગૌણ હોય (કૅથેરીન બેલ્ઝી – Catherine Belsey, 'Critical Practice', 1980). આમાંથી પ્રશ્નાત્મક, ઇન્ટરરોગેટરી કૃતિ, પાઠ, ટેક્સ્ટ (text) તરીકે શેક્સપીયરના 'ધ વીન્ટર્સ ટેઈલ'ની લાંબી ચર્ચા આપે છે, જેનો નિચોડ એવો આપી શકાય કે કેટલીક કૃતિઓ/પાઠોમાં બે વિરુદ્ધ દિશાના સંકેતો, એકબીજાનો છેદ ઉડાડતા સંકેતો જોઈ શકાય છે. આના એક નાનકડા ઉદાહરણ તરીકે ફ્રોસ્ટનું જ અન્ય કાવ્ય, 'બ્લુબેરીઝ' ('Blueberries', 1914) લઈ શકાય. ગામની આજુબાજુમાં જંગલોમાંથી, તેમજ અન્ય ખેડૂતોનાં વિશાળ ખેતરોમાંથી જાંબુ, બોર જેવાં ઢગલાબંધ ફળો એકત્ર કરીને, તેમાંથી થોડાંઘણાં કદાચ વેચીને પણ, પોતાના બહોળા કુટુંબનું ગુજરાન ચલાવતા એક શ્રીમાન લૉરેનની વાત આ કાવ્યમાં કહેવાઈ છે. કાવ્યનું બાહ્ય સ્વરૂપ બે ખેડૂતો વચ્ચેના સંવાદનું છે. તેમાંનો એક બોલી પડે છે :

'... It's a nice way to live,
Just taking what Nature is willing to give,
Not forcing her hand with harrow and plow.'

લૉરેન કુટુંબની ટીકા, મશ્કરી વગેરેની મધ્યમાં આવતું આ વિધાન – હળ ચલાવ્યા વિના પ્રકૃતિ પોતાની મેળે જે કંઈ ભેટ આપે તેનાથી જ ગુજરાન ચલાવવું તે કરતાં વધુ રૂડું શું હોઈ શકે – કૃતિના કેન્દ્રવર્તી વિચારબીજનો અજાણતાં જ છેદ ઉડાડી દે છે. કહેવાયું છે આ પણ મશ્કરીરૂપે જ, પણ વિધાનમાં ક્યાંક કંઈક એવું અદ્ભુત સત્ય છુપાયેલું પડ્યું લાગે છે કે તેને કેન્દ્રવર્તી વિચારબીજ–પારકાનાં ખેતરોમાંથી ભલે માલિકને ન ખપનાં હોય, પણ ફળો ન ચોરાય–ના વિરોધી વિચાર તરીકે મૂલવવું પડે.

વિશ્લેષણના છટ્ઠા વિભાગની સહેજ લંબાઈ જતી આ પ્રસ્તાવના એક જ વિધાન, અને તે પણ નકારાત્મક વિધાન માટે જરૂર બની છે : શ્રી ઉમાશંકર

જોશીના 'છિન્નભિન્ન છું'માં ચિત્ર/ઇમિજસ્તરે, વિધાનસ્તરે, સંયોજનસ્તરે અનેક વિરોધો જોવા મળે છે, પરંતુ તેમાંનો કોઈ વિરોધ, પૃચ્છાત્મક પાઠ, ઇન્ટર-રોગેટરી ટેક્સ્ટની યાદ અપાવે તેવો નથી. પાઠના સંકેતો જ જ્યાં સંયોજિત ન થઈ શકતા હોય, વિચાર વિધાન તરીકે ન ઊપસી શકતા હોય ત્યાં સંકુલ ઇન્ટરરોગેટરી ટેક્સ્ટની આશા કેવી રીતે રાખી શકાય?

'છિન્નભિન્ન છું'માં વિચ્છિન્નતાનો આધુનિક સંદર્ભ, રાગદ્વેષભયના પરંપરાગત સંદર્ભોનું સંસ્કારિત માળખું, – કારણ કે કવિ આ ત્રણથી પર સ્થિતપ્રજ્ઞતાની પરંપરાગત વિભાવનાની બહાર, આ ત્રણના સંયોજનની મીમાંસા આદરી બેઠા છે - માનવજીવનમાં પ્રેમનું મહત્ત્વ અને પ્રકૃતિસ્પંદન ઝીલવાનું મહત્ત્વ એમ ચાર અંગોનું ઉપલકિયું સંયોજન સાધતા જણાય છે. પરંતુ તે અંગોની પૃથક્ અભિવ્યક્તિ તેમજ તેમના સંયોજન માટે જે રચનારીતિનો આશરો લેવાયો છે તેના સંજ્ઞાગત અને ચિત્રો/ઇમિજિઝમાં નિહિત સંકેતો એક ભયંકર અતંત્રતા, કેઓસ (chaos) ઊભો કરે છે. સાહિત્યકારે જે વિવિધ સાહિત્યિક-સાંસ્કારિક અસરો ઝીલી હશે તે અહીં અનાત્મસાત્ (અનએસિમિલિ-ટેડ – unassimilated) રહી ગઈ હોય તેમ જણાય છે.

કાવ્યની સમગ્ર અસર, સમગ્ર કાવ્યવિષયનું એક એકમ તરીકે સંક્રમણ, કાવ્યનો મૂડ, કાવ્યનો વાચકની ચેતના સાથે સધાતો સંવાદ, કાવ્યમાં વ્યક્ત થતો કવિનો મિજાજ – આવાં ગમે તેટલાં ઢીમઢીમ ગમે તેટલા જોરશોરથી વગાડીએ પણ કાવ્યનો જન્મ છેવટ તો ભાષામાં, સંજ્ઞાઓના સ્તરે, વાક્યોના સ્તરે જ થતો હોય છે. જે સંજ્ઞાઓ, જે ભાષા વાક્યોમાં, વિધાનોમાં સંયોજિત થઈ હોય તેના પ્રાથમિક અર્થો અને તેમાં પડેલા સંકેતો દ્વારા વિસ્તરતી અર્થચ્છાયાઓની ક્ષિતિજોને સાવ બાજુ પર રાખી, સાવ ડીસ્કાઉન્ટ (discount) કરી, કાવ્યાનંદ કેવી રીતે માણી શકાય? પત્તાના મહેલને પણ આખરે તો નક્કર ધરાતલની જ જરૂર પડતી હોય છે. કાવ્યના પ્રાથમિક અર્થ, અંગ્રેજીમાં જેને ગદ્યાત્મક અર્થ, પ્રોઝ મીનિંગ (prose meaning) કહે છે તેને બાજુ પર રાખવો શક્ય નથી. જ નથી. કાવ્યમાં પડેલાં સૂચનોને લક્ષમાં લઈ લક્ષણા, વ્યંજના, પ્રતીકાત્મક, સાંકેતિક વગેરે અનેક અર્થોનાં અનેક સ્તરોને કાવ્યના વાચ્યાર્થના ધરાતલ પર જ ગોઠવવાં પડે. આવા ધરાતલની નક્કરતા જ અન્યથા નિષ્પન્ન અર્થસ્તરો અને અર્થચ્છાયાઓનું આલંબન બની શકે. આ દૃષ્ટિએ, આ સંદર્ભમાં 'છિન્નભિન્ન છું' કૃતિ ચોક્કસ – ભલે રોમેન્ટિક તો રોમેન્ટિક –

દિશામાં ગતિ કરતી હોવા છતાં અર્થની નક્કર ભૂમિ ઉપર અસત્ય, અનિર્વાહ્ય બને છે તે નોંધ્યા સિવાય છૂટકો નથી.

પ્રસ્તુત વિશ્લેષણ નિમિત્તે એ નોંધવું પણ અનિવાર્ય થઈ પડે છે કે ગુજરાતી કવિતાનો રોમેન્ટિક હેન્ગોવર (romantic hangover) હજુ ઊતર્યો નથી, ઊતરવા ચાહતો જણાતો નથી. ચૈતસિક છિન્નભિન્નતા જેવી આધુનિક પરિસ્થિતિનો ઉકેલ હજુ પણ 'વન ઇમ્પલ્સ ફ્રોમ ધ વર્નલ વુડ'માં, સાબરમતીના કોઈ પાતળા ઝરણામાં જ શોધાય છે. અતિવ્યાપ્તિના દોષની ટીકાનું જોખમ વહોરીને એ નોંધવું પણ જરૂરી બને છે, કે કાવ્યરચનાના સંદર્ભમાં ભાષા, સંજ્ઞા, સંકેત, ચિત્ર/કલ્પન/ઇમિજ એ બધા સ્તરે વૈચારિક સંયોજનની ભૂમિકા વિશે કદાચ ઘણા ભ્રામક ખ્યાલો પ્રવર્તતા જણાય છે, જે પરિસ્થિતિ દરેક સર્જક કે વાચક માટે ઊંડા શોક અને કન્સર્નનો વિષય બનવી જોઈએ.

(ગતાંકથી ચાલુ)

અભિજિત વ્યાસ

હવે પછી પ્રવેશ પામતા સિદ્ધાંતવિદો વાસ્તવવાદને અનુલક્ષીને ચલચિત્ર-કલામીમાંસા આગળ ધપાવે છે. સર્જકોએ પોતાના સર્જનની વિજ્ઞપ્તિમાં વાસ્તવવાદનો ઉદ્દગાર પ્રગટ કર્યો. જીવન જેમ છે તેમ જુઓ તેવી રીતે વાસ્તવનો પ્રચાર થવા લાગ્યો. પરિણામે ચલચિત્રસર્જકોનો દૃષ્ટિકોણ બદલાયો અને વધુ ને વધુ વાસ્તવવાદી ચિત્રો સર્જવા લાગ્યા. કેટલાક આ વાસ્તવવાદને કળાના સામાજિક પ્રયોજનની સાથે જોડવા લાગ્યા વાસ્તવવાદી ચલચિત્ર-સર્જકોએ ફક્ત મનોરંજનનુ તત્ત્વ ન સ્વીકારતાં એક જાગરુક સર્જક તરીકે જીવનના ધબકારાઓને ચલચિત્રનું વસ્તુ બનાવ્યું અને પરિણામે સામાજિક ક્રાન્તિઓ પણ થઈ. બ્રિટનમાં ફ્રેઈલાડે, પોલ રોથા અને જોન ગ્રિઅરસને, ફ્રાન્સમાં માર્સલ લા હર્બીઅર અને ખાસ કરીને જિન વિગોએ ('A Propos de Nice'નો સર્જક) અને રશિયામા ડેમીગા વર્ટોવે 'Kino – Eye' જેવી ફિલ્મોનું વાસ્તવવાદની અસર હેઠળ સર્જન કર્યું. તો લેખકોમાં સિઝરે ઝેવેટ્ટીની અને ફિલ્મસર્જક – લેખક રીતે લીડેાડ, ડી. એ. પેનેબાકેર, આર્થર બેરોન, ફ્રેડ વાઈસમેન મુખ્ય રહ્યા છે તેઓના પ્રદાન વિષેના ઐતિહાસિક ઉલ્લેખોથી વિશેષ ચલચિત્રકલાને મદદરૂપ નીવડ્યા નથી. પણ આ સમગ્ર સમય દરમ્યાન જો કોઈ વાસ્તવવાદી સિદ્ધાંતવિદ્ તરીકે ઓળખાયા હોય તો તેમાં સીગફ્રીડ ક્રાસુર અને આન્દ્રે બેઝીન મુખ્ય રહ્યા છે.

સીગફ્રીડ ક્રાસુર, મુખ્યત્વે અમેરિકા અને યુરોપમા જ તેમના વિચારો અને લેખન માટે જાણીતા હતા. તેમનાં લખાણોની અસર પણ આ બન્ને જગ્યાએ બહુ થોડી હતી. મૂળ સીગફ્રીડ 'Frankfurter Zeitung' નામના જર્મન ભાષાના અખબારમાં રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક લેખો લખતા હતા, અને અમેરિકના એમના વસવાટ દરમ્યાન બીજા વિશ્વયુદ્ધના સમયમાં તેમણે

જર્મન એક્સપ્રેસાનિસ્ટ ફિલ્મ ઉપર એક નોંધપાત્ર અભ્યાસગ્રંથ, 'ફ્રોમ કાલીગુરી ટુ હિટલર' આપ્યો, જેમાંનાં કેટલાંક મંતવ્યો ખૂબ જ અભ્યાસજનક છે. પણ એમના સિદ્ધાંતો માટે તો એમનો ગ્રંથ 'થિયરી ઑવ ફિલ્મ' આધારભૂત ગણાય છે.

સીગફ્રીડ ક્રાકુર ફોટોગ્રાફીને સિનેમાની મૂળભૂત કાચી સામગ્રી માને છે, અને બીજી બધી જ ટેકનિકોને વધારાનાં ઉપકરણો માને છે. જેમાં એડિટિંગ, ક્લોઝઅપ, લેન્સ ડિસ્ટોર્શન તેમજ ઑપ્ટિકલ ઈફેક્ટ/ઇલ્યુઝનનો સમાવેશ કરે છે અને સ્પષ્ટતા કરે છે કે આ બધાં જ ઉપકરણો સામગ્રીને સીધી રીતે નહીં પણ આડકતરી રીતે સહાય કરતાં ઉપકરણો છે. સાથે સાથે એ એમ પણ કહે છે કે ચલચિત્રના માધ્યમને સંબંધકર્તા ધ્વનિનાં માધ્યમો પણ ફક્ત આધારપૂરતાં જ છે. એટલે જ તેઓ બધી જ કલાને આકાર અને સામગ્રી વચ્ચેની લડાઈ ગણે છે.

સીગફ્રીડ ક્રાકુર ફોટોગ્રાફીને પ્રથમ તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારતાં જણાવે છે કે સિનેમા, એડિટિંગ કે એવી કોઈ પ્રક્રિયાની નીપજ કરતાં વિશેષ તો ફોટોગ્રાફીની નીપજ છે; ફોટોગ્રાફી જે પદાર્થોને એ અંકિત કરે છે તેમની સાથે સંકળાયેલી પ્રથમ પ્રક્રિયા છે, એ પદાર્થોને રૂપાંતરિત કરતી પ્રક્રિયા નથી; એટલે સિનેમાએ, પોતાનાં સાધનો જેટલી છૂટ આપે તે અનુસાર, પદાર્થો અને ઘટનાઓને જ કેન્દ્રમાં રાખવાં જોઈએ; અર્થાત્ કલ્પનોત્થ રીતે એ વાસ્તવલક્ષી હોવાને કારણે તે રચનાગત રીતે વાસ્તવલક્ષી હોવી જોઈએ.[10] એટલું જ નહીં, ક્રાકુર તો એમ પણ કહે છે કે વિવિધ માધ્યમોના બધા જ સર્જકો વાસ્તવલક્ષી કૃતિઓ રચી શકે છે, જો તેઓ તેમના અનુભવવિશ્વને અનુરૂપ રચનાવિધાનમાં તેમની કાચી સામગ્રી ઢાળી શકતા હોય. આમ છતાં કાચી સામગ્રીને આકાર આપવાના અનેક માર્ગ છે, આવરબાખે એવું ક્યારેય કહ્યું નથી કે બધું સાહિત્ય અનુકરણાત્મક હોવું જોઈએ.[11]

પણ અગાઉ કહ્યું તેમ સીગફ્રીડ ક્રાકુર વિષે વિસ્તૃત ચર્ચાઓ ન થઈ અને વાસ્તવવાદી સિદ્ધાંતવિદોમાં સીગફ્રીડ ક્રાકુર કરતાં પણ આન્દ્રે બાઝેં વધુ ચર્ચાસ્પદ રહ્યા, એટલું જ નહીં પણ ચલચિત્રની મીમાંસામાં રસ ધરાવતા સૌએ બધા જ સિદ્ધાંતવિદોમાં આન્દ્રે બાઝેં ઉપર વધુ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે.

સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈન જેમ ફૉર્મેટિવ થિયરીના મુખ્ય પ્રણેતા હતા, તેમ વાસ્તવવાદી ધારાના પ્રણેતા તરીકે આન્દ્રે બાઝેંનો ઉલ્લેખ થાય છે.

૧૯૪૫થી ૧૯૫૦ના સમય દરમ્યાન પ્રેક્ષકો અને વિવેચકોને માટે તેમનું નામ ખૂબ જ પ્રખ્યાત હતું. તેમણે જેક્વુસ ડોનીઅલ – વાલ્ક્રોઝ સાથે મળીને 'Cahieros du cinema' નામનું સામયિક પણ શરૂ કર્યું - હતું. તેમાં બાઝેએ ચલચિત્રવિવેચનનો એક નવો યુગ શરૂ કર્યો, જેમાં પદાર્પણકર્તા ફ્રાન્સ્વા ત્રુફો, જ્યાં–લુક ગોદાર્, પીઅરે કાસ્ટ, એરીક રોહમર અને ક્લોદ શાબરોલ મહત્ત્વના છે જેને પરિણામે ચલચિત્રકલામાં કેટલાક સઘન પ્રયોગો થવા લાગ્યા. ફ્રેન્ચ ન્યુ વેવ સિનેમા આ બધાની અસર હેઠળ પ્રગટ્યું, જેમાં શાબરોલ અને ત્રુફો જેવાએ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. ૧૯૫૮માં ફક્ત ચાલીસ વર્ષની નાની ઉંમરે બાઝે ગુજરી ગયા ત્યારે આ આંદોલન મહત્ત્વના તબક્કે પહોંચ્યું. પણ બાઝેના અકાળ અવસાનથી ફ્રાંસના ફિલ્મ-જગતમાં લાંબા સમય માટે શૂન્યાવકાશ સર્જાયો.

તેમણે પોતે વ્યવસ્થિત રીતે સિદ્ધાંતોનું પુસ્તક પ્રગટ કર્યું ન હતું. ક્રાસુરે જેમ એક વર્ષ સુધી પુસ્તકાલયમાં સમય વ્યતીત કરેલો તેમ બાઝેએ વધારેમાં વધારે ચલચિત્રસર્જકો સાથે ચર્ચાવિચારણાઓમાં પોતાનો સમય વ્યતીત કરીને પોતાના વિચારોને ચોક્કસ આકાર આપેલો. સામયિકોમાં લેખો પ્રગટ કરતા રહ્યા. પણ એમનું શ્રેષ્ઠ કહી શકાય તેવું સાહિત્ય પ્રાપ્ત થયું નહીં. મોટા ભાગનું પ્રદાન પ્રવચનોરૂપે તેમજ પરિસંવાદોમાંનાં વક્તવ્યોરૂપે હતું. I. D. H. E. C. (Institute des Hautes Etudes Cinematographiques)માં આ પ્રવચનો રજૂ થયાં હતાં. ૧૯૫૭ દરમ્યાન તેમના ખૂબ જ અગત્યના કેટલાક નિબંધોનો સંચય કરવાનું કામ શરૂ થયું હતું. શીર્ષક વિચારેલું 'Qu 'est – ce que le cinema?' પણ તે અધૂરા કાર્યનું મરણોત્તર પ્રકાશન ચાર ભાગમાં થયેલું. તેમાં લગભગ સાઠ જેટલા નિબંધો સંગ્રહાયેલા છે. આમાંથી અડધા નિબંધો હ્યુજ, ગ્રેએ અંગ્રેજીમાં 'વોટ ઈઝ સિનેમા – ૧/૨' નામે બહાર પાડ્યા છે. ૧૯૫૪ની સાલથી સુપ્રસિદ્ધ ચલચિત્ર-દિગ્દર્શક જ્યાં રેનવા (જેણે કલકત્તા ખાતે 'ધી રીવર' ફિલ્મનું નિર્માણ કરેલું) પુસ્તક લખી રહ્યા હતા, તે થોડાં વર્ષો પહેલાં જ ફ્રેન્ચમાં તેમજ અંગ્રેજી અનુવાદમાં પ્રગટ થયું છે. બાઝેનાં વેલ્સ અને ચેપ્લીન ઉપ-નાં સેંકડો લખાણો હજી પણ અંગ્રેજીમાં સુલભ નથી. પણ એમના સિદ્ધાંતો વિષેના વિચારો ત્રણ અનુદિત ગ્રંથો દ્વારા પ્રાપ્ત છે.

આન્દ્રે બાઝેએ પહેલેથી જ વાસ્તવવાદી અભિગમ માટે આધારનો આગ્રહ રાખ્યો છે. સાથે સાથે પોતાના વાસ્તવવાદી અભિગમને અને માન્ય-

તાને પણ બહુ જ સ્પષ્ટપણે સમજાવ્યાં છે. આપણે ઘણી જાતની વાસ્તવિકતા વિષે વાતો કરીએ છીએ પણ ચલચિત્રનો આધાર દશ્ય ફલકમાં રહેલી વાસ્તવિકતાને ભૌતિક સ્વરૂપમાં જોવાની વાતને મહત્ત્વની ગણાવી છે. તેઓ વાસ્તવવાદ વિષે લખે છે: 'આમ સિનેમાનો વાસ્તવવાદ વિષયવસ્તુનો કે અભિવ્યક્તિનો વાસ્તવવાદ નથી, પણ એ તો અવકાશનો વાસ્તવવાદ છે; એના વિના ચલચિત્ર સિનેમાની કળા પ્રગટાવી ન શકે.'[૧૨] બાઝે અહીં ક્રાકુરથી પણ આગળ વધીને વાસ્તવવાદ વિષે વાત કરે છે: સિનેમા તે સૌ પ્રથમ વાસ્તવવાદી કલા છે કારણ કે તે વસ્તુતઃ સામગ્રી અને અવકાશને સમગ્રતયા તે જ રીતે ઝડપીને તેની રજૂઆત કરે છે.

તેઓ કહે છે કે આ માધ્યમની પસંદગી સર્જકના હાથમાં છે એ જોઈ શકાશે. પછી તે તેને જોઈતા આકાર આપવા સ્વરૂપગત નિયમોનો ઉપયોગ કરે છે. જે કલાકાર સર્જે છે તે કળા. જેમ શિલ્પમાં કલાકાર ભૌતિક પદાર્થો સાથે કામ કરે છે તેવી રીતે ચલચિત્રકલામાં ચલચિત્રસર્જક વાસ્તવનું ચલચિત્રમાં સર્જન કરે છે.

આન્દ્રે બાઝે ચલચિત્રકલાના સતત સીધા સંપર્કમાં રહ્યા હતા. પરિણામે તેમણે ઉદાહરણોનો ઉપયોગ પણ વ્યાપકપણે કરેલો અને તેને અનુલક્ષીને પોતાની વાતને સમજાવવા તેમજ પોતાની માન્યતાના સમર્થનમાં તેઓ ફિલ્મના પ્રસંગો ટાંકતા. આ રીતે લોરેલ હાર્ડી જેવા પ્રખ્યાત હાસ્યકલાકારોથી માંડીને અનેક નામી-અનામી દિગ્દર્શક તેમજ કલાકારો વિષે તેમણે વાતો કરી ચલચિત્રકલાને સમજાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે.

તેમણે પણ સિનેમેટ્રોગ્રાફીને ઘણું જ મહત્ત્વ આપ્યું છે; કારણ કે ચલચિત્રકલાનો તે આધારસ્તંભ ગણાયો છે. એટલે તેમનાં લખાણોમાં ફોટોગ્રાફીને ખૂબ જ મહત્ત્વ મળેલું જોવા મળે છે. સાથે સાથે ઍસ્થેટિક્સની પણ તેમણે વિશદ રીતે ચર્ચા કરી છે. તેઓ ફ્રાન્સના ચલચિત્રજગતમાં ઘણી મોટી આશાઓ જન્માવી ચૂક્યા. પણ તેમના અકાળ અવસાનથી ફ્રાન્સના ચલચિત્રજગતે એક ન પૂરી શકાય તેવી ખોટનો અનુભવ કર્યો. વાસ્તવવાદી ચલચિત્રના મુખ્ય આધારસ્તંભ સમા આન્દ્રે બાઝેનું નામ ફ્રાન્સના ચલચિત્ર-ઇતિહાસમાં જ નહીં પણ જગતના ચલચિત્ર-ઇતિહાસમાં સુવર્ણાક્ષરે લખાયેલું રહેશે.

સિનેમાના નવા પ્રવાહોમાં એક પછી એક પલટાઓ આવ્યે જ જતા હતા. અને બાઝેના અવસાનથી વાસ્તવવાદી અભિગમનો એક યુગ પૂરો થયો

તેવું કેટલાક વિચારકોને લાગ્યું. અનુગામી વિચારકોએ તેમને સમકાલીન સિદ્ધાંતવિદ્ તરીકે ઓળખાવ્યા. અને તેમાંય અમેરિકા, જર્મની, બ્રિટન અને રશિયા કરતાં ફ્રાન્સની પ્રગતિ ખૂબ જ આગળ વધી. પરિણામે તે પછીના સમયગાળામાં જે નામો આગળ આવ્યાં તેમાં સૌથી વધુ વિચારકો અને સિદ્ધાંતવિદો ફ્રાન્સના હતા. એટલે 'કન્ટેમ્પરરી ફ્રેન્ચ ફિલ્મ થિયરી' તરીકે ઓળખાતો યુગ શરૂ થયો. ફ્રાન્સ અને ઇંગ્લેંડ ઉપરાંત ઇટાલી, સ્પેન, જર્મની અને પૂર્વ યુરોપના મોટા ભાગના દેશોમાં સૈદ્ધાંતિક લેખો ધરાવતાં સામયિકો પ્રગટ થવા લાગ્યાં, અને દેશના સીમાડાઓને પેલે પાર આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે વંચાવા લાગ્યાં. ૧૯૫૦ પહેલાં જ ક્રાંતિનાં એંધાણ શરૂ થયાં હતાં. દરમ્યાન કેટલાક પ્રોફેસરોએ Etienne Sourian જેવા ઉત્સહી સાથે મળી તેમની નેતાગીરી નીચે 'ઇન્સ્ટીટ્યુટ ફિલ્મોલોજી'ની સ્થાપના કરી, જેમાં શિસ્તબદ્ધ રીતે બૌદ્ધિક અભિગમને આકાર અપાયો. તેઓએ તેઓનું એક આગવું પ્રકાશન 'La Revue internationale de Filmologie' શરૂ કર્યું, જેમાં નિષ્ણાત બૌદ્ધિકો દ્વારા ઇમિજિઝથી માંડીને ફિલ્મના અર્થકારણ વિશે લેખો પ્રગટ થયા. ૧૯૫૮ માં બાઝેંના મૃત્યુ વખતે તો યુનિવર્સિટીએ આ ઇન્સ્ટીટ્યુટના સહયોગથી અભ્યાસક્રમ શરૂ કર્યો હતો. ક્રિશ્ચિયન મેટ્ઝ જેવા ફિલ-સૂફે 'ભાષા અને સિનેમા' ઉપર મહાનિબંધ લખી ડૉક્ટરેટની ઉપાધિ પણ મેળવી. સંરચનાવાદ ઉપર વિચારનારાઓ પણ ઘણા હતા એટલે એમની પ્રવૃત્તિઓ પણ ચાલતી હતી. એ પછી વિચારકોમાં અનુ-સંરચનાવાદ પણ પ્રવેશ્યો. સાર્ત્ર, કામુ જેવા ચિંતકોએ પણ ચલચિત્રના માધ્યમને ગંભીર ગણી તેના વિષે લેખો લખ્યા. સ્ટેનલી કેવેલે 'ધ વર્લ્ડ વ્યૂડ' અને જયોર્જ લીન્ડેને 'રિફ્લેકશન ઑન ધ સ્ક્રીન' પ્રગટ કર્યાં. પણ આ બંને પ્રકાશનો બાઝેંના વિચારોનો જ પડઘો પાડતાં હતાં એટલે તેની કોઈ અસર પ્રેક્ષકો ઉપર પડી નહીં. સાર્ત્ર, માર્શલ અને માર્શો પોન્તી જેવા વિચારકોએ પણ સિને કલબે.માં પોતાનાં મંતવ્યો પ્રગટ કરતા નિબંધોનું વાંચન કર્યું. બાઝે ઉપર અને તે પછીના સિદ્ધાંતવિદો ઉપર આની પ્રગાઢ અસર હતી. ખૂબ જ ટૂંક સમય માટે પ્રગટ થયેલા જર્નલ 'મુવી' અને તેમાં પ્રગટ થયેલા ચાર્લ્સ બારના નિબંધોએ ચર્ચાઓ જગાડી. સાથે સાથે ઍન્ડ્રયુ સારીનાં વિવાદાસ્પદ વિરોધાભાસી ચલચિત્ર વિશેનાં વિવેચનો પણ પ્રગટ થયાં. પણ આ બધાંમાં પ્રેક્ષકોને ઘડવાનું કામ તો બાઝેં અને તેના સમકાલીનો લીનહાંર્ટ, ઓહમેર, ત્રુફો અને બીજાઓએ કર્યું. સંરચનાવાદની વાત કરતાં જ ફ્રાન્સ સિવાયના દેશોને ભૂલવા પડે છે. એડગર મોરીને 'Cinema on l' homme imaginaire' પ્રગટ કર્યું, જેમાં તેણે મનોવૈજ્ઞાનિક પાસાંની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી. વિખ્યાત સૌન્દર્યશાસ્ત્રી માઈકેલ ડુફ્રેઈન અને

માનસશાસ્ત્રી Jean-Pierre Meunierએ 'Les Structures de experience filmique' પ્રગટ કર્યું, જેમાં માર્લો પોન્તીની ફિલ્મકલા વિષે ચર્ચા કરવામાં આવી, અને ફિનોમિનોલોજિકલ ફિલ્મ થિયરી ઉપર હેન્રી એગલ, એમેડી આયર્ફ અને રોજર મુનિયરે લેખો લખ્યા. પણ આ બધામાં ઉલ્લેખનીય તો જ્યાં મિતરાં મેટ્રઝ રહ્યા.

જ્યાં મિતરાંએ ૧૯૬૫માં 'Esthetique et psychologie du cinema' પ્રગટ કર્યું. અલબત્ત ચલચિત્ર ઉપરનું તેમનું આ પ્રથમ પ્રકાશન ન હતું. ચલચિત્ર પરનું પહેલું પ્રકાશન અભિનેતા એમીલ જેનિંગ્સની કલા વિષે હતું. તેમની ચલચિત્રવિચારણા એના સમકાલીનો જિન એપસ્ટેઈન, એબેલ ગાન્સ અને દિગ્દર્શક જ્યાં રેનવાંના સંદર્ભોથી સભર થયેલી હતી અને તેઓ સાયલન્ટ ફિલ્મના યુગથી સતત આ વિષય ઉપર વિચાર વ્યક્ત કરતો રહ્યા. તેમના ચલચિત્રસિદ્ધાંતો આધુનિક કહેવાયા.

મિતરાંના પ્રદાનને ત્રણ તબક્કે જોવામાં આવે છે. તેઓ ચલચિત્રનિર્માણ સાથે સીધા જ સંકળાયેલા હતા, અને તેમણે ફ્રેન્ચ આવાં ગાર્દના સમયથી જ કાર્ય શરૂ કરેલું. તે પછી પણ ફિલ્મનિર્માણની તે ખૂબ જ નજીક રહ્યા છે. તેમણે પોતે કેટલાંક ચલચિત્રોનું સંકલન પણ કરેલું, જેમાં એલેક્ઝાંદ્રે અસ્ટ્રકની વિજેતા ફિલ્મ 'Le Rideau Cramoisie' અને ચિત્રાંકન તેમજ સંકલન માટે મિતરાંને મળેલાં પારિતોષિક, વિજેતા ફિલ્મ 'Pacific 231' અને 'Images peur Debussy' મુખ્યત્વે છે. તેમણે આ ફિલ્મોમાં પોતાની માન્યતાઓને પ્રયોગાત્મક રીતે, સંકલન, સંગીત, કલ્પનોનું મહત્ત્વ, ઇમેજ, અને રૂપાંતરોના સન્દર્ભે રજૂ કરી. પોતાની માન્યતાઓના વૈચારિક ઉદ્રેકને સઘન સ્વરૂપમાં મૂકવા માટે તેઓ મથ્યા હતા. મિતરાં અને અહીં આવેલા બધા જ ચલચિત્રસિદ્ધાંતવિદોમાંથી આઈઝેન્સ્ટાઈનને બાદ કરતાં બધા જ સિદ્ધાંતવિદો ચલચિત્રનિર્માણ સાથે પ્રત્યક્ષ નહીં પણ પરોક્ષપણે સંકળાયેલા હતા.

બીજા તબક્કામાં ચલચિત્રના ઇતિહાસવિદ તરીકે પણ નોંધપાત્ર પ્રદાન તેમણે આપ્યું. ફ્રેન્ચ આવાં ગાર્દના સમય દરમ્યાન પણ એમણે આ કલા અંગેની માહિતીઓનો સંગ્રહ કરવો શરૂ કર્યો હતો. ૧૯૩૦થી જ મિતરાંએ હેન્રી લાંગ્લવા અને જ્યોર્જસ ફ્રાન્જુ સાથે કાર્ય કરેલું ને તે પછી ૧૯૩૮માં આ સૌએ 'Cinematheque franiaise'ની સ્થાપના કરી હતી. સિનેમા અને તેમને લગતી બધી માહિતી ધરાવતો જગતનો સૌથી મોટો ભંડાર આ

બન્યો. લડાઈ દરમ્યાન મિતરાંએ બધું ધ્યાન શાસ્ત્રીય રીતે આ કલાનો ઇતિહાસ લખવા પર કેન્દ્રિત કર્યું, પાછળથી ત્રણ વિભાગમાં 'Histoire du cinema'નું પ્રકાશન કર્યું. આ દ્વારા એક સિદ્ધાંતવિદ્ કરતાં પણ ઇતિહાસકાર તરીકે તેઓ વધુ પ્રસ્થાપિત થયા. બાઝેંની 'Evolution of the language of cinema ને વધુ વિશદ રીતે વર્ગીકૃત કરીને મિતરાંએ ચર્ચા કરી. બાઝેં જ્યારે સિનેકલબમાં ચલચિત્રો દર્શાવી પ્રવચનો આપતા હતા ત્યારે મિતરાએ પોતાના હાથ અને મગજને ચલચિત્રપટ્ટી સાથે ગૂંથી રાખ્યાં હતાં.

વાસ્તવમાં તેઓ જ ચલચિત્ર વિષેની વિશદ માહિતી ધરાવતા એકમાત્ર જીવિત વ્યક્તિ હતા, અને એને પરિણામે તુરત જ I. D. H. E C. માં તેમને આ કલાના શિક્ષણ માટે આમંત્રવામાં આવેલા. તેમના જીવનનો આ ત્રીજો તબક્કો હતો એ દ્વારા તેઓ પોતાના વિશાળ જ્ઞાનનો લાભ પ્રવચનો દ્વારા આપતા રહ્યા ફ્રાન્સ, કેનેડા અને યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સમાં મિતરાં યુનિવર્સિટીના પહેલા માન્ય વ્યાખ્યાતા તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા

તેમના સિદ્ધાંતો ખૂબ જ વ્યવસ્થિત સ્વરૂપમાં પ્રેક્ષકોને/વાચકોને મળ્યા. અહીં ચર્ચેલા બધા જ સિદ્ધાંતવિદો ઉપરાંત પણ અનેક લેખકોની, સર્જકોની વાતોને ચર્ચામાં વણી લીધી. પરિણામે મન્સ્ટર્બર્ગ, અર્નહેઇમ, આઇઝેન્સ્ટાઇન, બાલાઝ અને ક્રાકુરની વિગતે ચર્ચા દર્શકોને મળી. એ બધાની વાતોને પ્રસ્તાવનામાં સાંકળીને તેમણે પોતાની વાતને સઘન સ્વરૂપમાં રજૂ કરી. એટલે તેના સમગ્ર પ્રકાશનમાં માહિતીપ્રાચુર્યની સાથે સાથે એમની આગવી વિચારણાનો પણ લાભ મળ્યો. તેમણે પોતાના રસના વિષયો પણ વિસ્તાર્યા હતા. એને અનુલક્ષીને તેમનું વાંચન ફિલસૂફી, મનોવિજ્ઞાન, ભાષાશાસ્ત્ર, તેમજ તર્કશાસ્ત્ર અને સૌંદર્યમીમાંસામાં ખૂબ જ તલસ્પર્શી હતું. આ બધાંનું ઊંડું મનન ચલચિત્રકલા સમજવામાં અને સમજાવવામાં ખૂબ જ ઉપકારક રહ્યું. તેમણે આ બધા જ વિષયોને ચલચિત્રકલા સાથે સંયોજી લીધા. પૂર્વસૂરિઓના મતોને સુગ્રથિત રૂપે મૂકીને તેમનામાં રહેલા વિરોધાભાસ સામે અંગુલીનિર્દેશ કર્યો. પીગેટે તેમને પ્રેક્ષકોના ફિલ્મમાં ભજવાતા ભાગ વિષે મદદ કરી તો બર્ટ્રાન્ડ રસેલે કલ્પન વિરુદ્ધ શબ્દની છણાવટ કરી આપી.

મિતરાંનું 'Esthetique et psychologie du cinema' બે ગ્રંથોમાં છે. પહેલા ગ્રંથનું શીર્ષક 'Les Structures' છે. તેમાં ચલ-

ચિત્રના સ્વરૂપ વિષે વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી અભ્યાસ કરવામાં આવ્યો છે, જ્યારે બીજો ગ્રંથ 'Les Formes' સૈદ્ધાંતિક રીતે ચલચિત્રોની ચર્ચા સદૃષ્ટાન્ત કરે છે. આ પ્રકાશન વ્યવસ્થિત રીતે ચલચિત્રકલાના પ્રશ્નોનું અને તેને લગતી બાબતોનું ચર્ચા કરતું પહેલું પ્રકાશન બની રહે છે. અને આ સંદર્ભે વિજ્ઞાન અને માનસશાસ્ત્ર વિશેનો એમનો અભ્યાસ અગત્યનો બની રહે છે.

સમકાલીન ફ્રેન્ચ સિદ્ધાંતવિદોમાં બીજા સિદ્ધાંતવિદ્ ક્રિશ્ચિયન મેટ્ઝ મિતરાંથી પ્રભાવિત હોવા છતાં પોતાની વાતને આગળ લઈ જાય છે. મેટ્ઝ પોતે પણ પુરોગામી સિદ્ધાંતવિદોમાં મિતરાંને શ્રેષ્ઠ ગણે છે, છતાં તેમની કેટલીક વાતોને મેટ્ઝ સ્વીકારતા નથી. અને એ મુદ્દાઓનું ખંડન કરીને મેટ્ઝ પોતાની વિચારણાને ચલચિત્રના પાયાના સંદર્ભમાં આગળ ધપાવે છે. ક્રિશ્ચિયન મેટ્ઝે પોતાની સમગ્ર વિચારણા સેમિયોલૉજી ઉપર કેન્દ્રિત કરી છે, એટલે તેમણે સંકેતવિજ્ઞાનના પ્રશ્નોને લઈને ચલચિત્રકલાનાં મૂળભૂત તત્ત્વો વિષે સઘનપણે પ્રકાશ પાડ્યો. સૌપ્રથમ તેમણે એમ કહ્યું કે હવે ચલચિત્રની સામાન્ય ચર્ચાઓ વિષે વિચારવાનો સમય પૂરો થયો છે. એટલે વિશિષ્ટ રીતે કોઈ પણ એક જ ઉપકરણ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો. અને એના પરિણામરૂપ મેટ્ઝે પોતે જ ચલચિત્રના વૈજ્ઞાનિક કાર્ય ઉપર જ પોતાની સમગ્ર વિચારણા આગળ ચલાવી છે. મેટ્ઝ પોતે સંપૂર્ણપણે પોતાના વિચારોને જ અનુલક્ષીને વિચારણાને આગળ ચલાવે છે, એટલે અન્ય સિદ્ધાંતવિદો દા.ત., મન્સ્ટરબર્ગ કાન્ટની સૌંદર્યમીમાંસાથી પ્રભાવિત થઈને લખતા હતા, આર્નહેઈમ ગેસ્ટાલ્ટ વિચારણાના પ્રભાવમાં, બાઝેં બર્ગસો અને સાર્ત્રના પ્રભાવમાં, મિતરાં બર્ટ્રાન્ડ રસેલના અને એડમન્ડ હુસેર્લના પ્રભાવમાં લખતા હતા. કોઈના પણ પ્રભાવ હેઠળ પ્રવેશ્યા વગર મેટ્ઝે પોતાની વિચારણાને એક ચોક્કસ રૂપ આપીને આ બધાની ચર્ચા કરી છે.

મેટ્ઝ એમના લાંબા લાંબા નિબંધોમાં પોતાની વાતો લખવામાં ગૌરવ સમજતા હતા અને ચોક્કસ મુદ્દાઓ ઉપર જ થયા કરતા પુનરાવર્તન બદલ શરમ અનુભવતા નહીં. વિષય પરત્વે પણ તેઓ એકાકી હતા. એમણે એમના પ્રશ્નો 'Images and Pedogogy' અને 'Trickery and Cinema'માં વિશદ રીતે રજૂ કર્યા છે મુખ્યત્વે સંકેતવિજ્ઞાનની વિચારણા અન્ય સમકાલીન વિચારણાઓ જેવી એકકેન્દ્રી હતી અને પોતાની વ્યાખ્યાઓ જ તેને ન્યાય આપતી હતી. મેટ્ઝનું લખાણ મુખ્યત્વે બે વિભાગમાં વિભાજિત થાય છે : (૧) the establishment of the foundations of a

science of the cinema, અને (૨) the analysis of particular film problems by means of this science. મેટ્ઝે પોતે પહેલા વિભાગ ઉપર વધુ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને પોતાનો અભ્યાસ જરૂરી માન્યો છે. સેમિયોલોજીની વ્યાખ્યાઓ વૈજ્ઞાનિક રીતે કાર્ય કરતી હતી, ચલચિત્રની સ્વાભાવિક લાક્ષણિકતા તરીકે કાર્ય કરતી ન હતી. સેમિયોલોજી ચલચિત્રની અન્ય સંલગ્ન બાબતો જેવી કે અર્થકારણ, સમાજલક્ષી મનોવિજ્ઞાન, માનસ-પૃથક્કરણ, ભૌતિક વિજ્ઞાન, રસાયણવિજ્ઞાનને બાજુએ રાખીને ફિલ્મની આંતરિક બાબતો. દા. ત., યાંત્રિકતાને વિષે જ વિચારણા ચલાવીને સંશોધન કરે છે.

જે. ડડલે એન્ડ્રુએ સેમિયોલોજીની ચર્ચા અન્યત્ર કરી છે[13] તેમણે મેટ્ઝની વિચારણાને એ સંદર્ભે સમજાવી પણ છે.[14]

મેટ્ઝ અનેક ફિલ્મસંદર્ભોની નોંધ લઈને ઉદાહરણસહિત ચર્ચા કરે છે, અને તેની ચર્ચાના વિસ્તૃતીકરણમાં તે ટેલિવિઝનને પણ સાંકળી લઈને અભિવ્યક્તિની સામગ્રી ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે. ચલચિત્રની ભાષા ઉપર પણ તેઓ પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને ફિલ્મને એક સાચી ભાષા તરીકે સ્વીકારાય કે નહીં તેની પણ ચર્ચા કરે છે. પણ એના મોટા ભાગનું પ્રદાન ટેકનિકલ વિષયો ઉપર જ રહેલું છે. મેટ્ઝના વિચારો 'Film Language : A Semiotics of the Cinema', 'Language and Cinema' અને 'The Imaginery Signifier'માં પ્રકાશિત થયેલા છે.

આ સમયગાળાના છેલ્લા સિદ્ધાંતવિદોમાં એમેડી આયફ્રે (Amedee Ayfre) અને હેન્રી એગેલ (Henri Agel) આગળ આવ્યા છે. તેમણે ફિનોમિનોલોજીને ફિલ્મના માધ્યમ સાથે સંયોજી છે. આ સદીમાં હાઈડેગર, સાર્ત્ર, માર્લો પોન્ટી અને હુસ્સેર્લે ફિનોમિનોલોજીની વિભાવના આપી. ફિનોમિનોલોજીએ સાબિત કર્યું કે ફિલોસોફીના સમૃદ્ધ પાયાથી માનસશાસ્ત્રના, કલાના, સંગીતના અને સાહિત્યના સિદ્ધાંતો સઘન રીતે આગળ વિસ્તર્યા છે. તે છતાં ફિલ્મના અભ્યાસમાં ફિનોમિનોલોજિકલ ફિલ્મ-થિયરીને કોઈ ચોક્કસ આકાર અપાયો નથી. મોટા ભાગની અન્ય કલાઓમાં ફિનોમિનોલોજીની પ્રબળ અસર પ્રવર્તી હોવા છતાં ચલચિત્રના માધ્યમમાં તે દષ્ટિગોચર ન થઈ તેના એક કારણ તરીકે આન્દ્રે બેઝીન અને એમેડી આયફ્રે જેવા સમર્થ વિચારકોનાં અવસાનને ગણાવવામાં આવે છે.

એમેડી આયફ્રેના અત્યંત નિકટના મિત્ર એવા હેન્રી એગલે તેના વિચારોનું સંપાદન કર્યું. એના ગ્રંથ, 'Poetique du Cinema'માં

ચિત્રના સ્વરૂપ વિષે વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી અભ્યાસ કરવામાં આવ્યો છે, જ્યારે બીજો ગ્રંથ 'Les Formes' સૈદ્ધાંતિક રીતે ચલચિત્રોની ચર્ચા સદૃષ્ટાન્ત કરે છે. આ પ્રકાશન વ્યવસ્થિત રીતે ચલચિત્રકલાના પ્રશ્નોનું અને તેને લગતી બાબતોનું ચર્ચા કરતું પહેલું પ્રકાશન બની રહે છે. અને આ સંદર્ભે વિજ્ઞાન અને માનસશાસ્ત્ર વિશેનો એમનો અભ્યાસ અગત્યનો બની રહે છે.

સમકાલીન ફ્રેન્ચ સિદ્ધાંતવિદોમાં બીજા સિદ્ધાંતવિદ્ ક્રિશ્ચિયન મેટ્ઝ મિતરાં-થી પ્રભાવિત હોવા છતાં પોતાની વાતને આગળ લઈ જાય છે. મેટ્ઝ પોતે પણ પુરોગામી સિદ્ધાંતવિદોમાં મિતરાંને શ્રેષ્ઠ ગણે છે, છતાં તેમની કેટલીક વાતોને મેટ્ઝ સ્વીકારતા નથી, અને એ મુદ્દાઓનું ખંડન કરીને મેટ્ઝ પોતાની વિચાર-ણાને ચલચિત્રના પાયાના સંદર્ભમાં આગળ ધપાવે છે. ક્રિશ્ચિયન મેટ્ઝે પોતાની સમગ્ર વિચારણા સેમિયોલોજી ઉપર કેન્દ્રિત કરી છે, એટલે તેમણે સંકેતવિજ્ઞાન-ના પ્રશ્નોને લઈને ચલચિત્રકલાનાં મૂળભૂત તત્ત્વો વિષે સઘનપણે પ્રકાશ પાડયો. સૌપ્રથમ તેમણે એમ કહ્યું કે હવે ચલચિત્રની સામાન્ય ચર્ચાઓ વિષે વિચાર-વાનો સમય પૂરો થયો છે. એટલે વિશિષ્ટ રીતે કોઈ પણ એક જ ઉપકરણ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો. અને એના પરિણામરૂપ મેટ્ઝે પોતે જ ચલચિત્રના વૈજ્ઞાનિક કાર્ય ઉપર જ પોતાની સમગ્ર વિચારણા આગળ ચલાવી છે. મેટ્ઝ પોતે સંપૂર્ણપણે પોતાના વિચારોને જ અનુલક્ષીને વિચાર-ણાને આગળ ચલાવે છે, એટલે અન્ય સિદ્ધાંતવિદો દા.ત., મન્સ્ટર્બર્ગ કાન્ટની સૌંદર્યમીમાંસાથી પ્રભાવિત થઈને લખતા હતા, આર્નહેઈમ ગેસ્ટાલ્ટ વિચારણાના પ્રભાવમાં, બાઝેં બર્ગસાં અને સાર્ત્રના પ્રભાવમાં, મિતરાં બર્ટ્રાન્ડ રસેલના અને એડમન્ડ હુસેર્લના પ્રભાવમાં લખતા હતા. કોઈના પણ પ્રભાવ હેઠળ પ્રવેશ્યા વગર મેટ્ઝે પોતાની વિચારણાને એક ચોક્કસ રૂપ આપીને આ બધાની ચર્ચા કરી છે.

મેટ્ઝ એમના લાંબા લાંબા નિબંધોમાં પોતાની વાતો લખવામાં ગૌરવ સમજતા હતા અને ચોક્કસ મુદ્દાઓ ઉપર જ થયા કરતા પુનરાવર્તન બદલ શરમ અનુભવતા નહીં. વિષય પરત્વે પણ તેઓ એકાકી હતા. એમણે એમના પ્રશ્નો 'Images and Pedogogy' અને 'Trickery and Cinema'માં વિશદ રીતે રજૂ કર્યા છે મુખ્યત્વે સંકેતવિજ્ઞાનની વિચારણા અન્ય સમકાલીન વિચારણાઓ જેવી એકકેન્દ્રી હતી અને પોતાની વ્યાખ્યાઓ જ તેને ન્યાય આપતી હતી. મેટ્ઝનું લખાણ મુખ્યત્વે બે વિભાગમાં વિભાજિત થાય છે : (૧) the establishment of the foundations of a

science of the cinema, અને (૨) the analysis of particular film problems by means of this science. મેટ્ઝે પોતે પહેલા વિભાગ ઉપર વધુ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને પોતાનો અભ્યાસ જરૂરી માન્યો છે. સેમિયોલોજીની વ્યાખ્યાઓ વૈજ્ઞાનિક રીતે કાર્ય કરતી હતી, ચલચિત્રની સ્વાભાવિક લાક્ષણિકતા તરીકે કાર્ય કરતી ન હતી. સેમિયોલોજી ચલચિત્રની અન્ય સંલગ્ન બાબતો જેવી કે અર્થકારણ, સમાજલક્ષી મનોવિજ્ઞાન, માનસ-પૃથક્કરણ, ભૌતિક વિજ્ઞાન, રસાયણવિજ્ઞાનને બાજુએ રાખીને ફિલ્મની આંતરિક બાબતો. દા ત., યાંત્રિકતાને વિષે જ વિચારણા ચલાવીને સંશોધન કરે છે.

જે. ડડલે એન્ડ્રુએ સેમિયોલોજીની ચર્ચા અન્યત્ર કરી છે.[૧૩] તેમણે મેટ્ઝની વિચારણાને એ સંદર્ભે સમજાવી પણ છે.[૧૪]

મેટ્ઝ અનેક ફિલ્મસંદર્ભોની નોંધ લઈને ઉદાહરણસહિત ચર્ચા કરે છે, અને તેની ચર્ચાના વિસ્તૃતીકરણમાં તે ટેલિવિઝનને પણ સાંકળી લઈને અભિવ્યક્તિની સામગ્રી ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે. ચલચિત્રની ભાષા ઉપર પણ તેઓ પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને ફિલ્મને એક સાચી ભાષા તરીકે સ્વીકારાય કે નહીં તેની પણ ચર્ચા કરે છે. પણ એના મોટા ભાગનું પ્રદાન ટેકનિકલ વિષયો ઉપર જ રહેલું છે. મેટ્ઝના વિચારો 'Film Language : A Semiotics of the Cinema', 'Language and Cinema' અને 'The Imaginery Signifier'માં પ્રકાશિત થયેલા છે.

આ સમયગાળાના છેલ્લા સિદ્ધાંતવિદોમાં એમેડી આયફ્રે (Amedee Ayfre) અને હેન્રી એગેલ (Henri Agel) આગળ આવ્યા છે. તેમણે ફિનોમિનોલોજીને ફિલ્મના માધ્યમ સાથે સંયોજી છે. આ સદીમાં હાઈડેગર, સાર્ત્ર, માર્લો પોન્તી અને હુસ્સેર્લે ફિનોમિનોલોજીની વિભાવના આપી. ફિનોમિનોલોજીએ સાબિત કર્યું કે ફિલોસોફીના સમૃદ્ધ પાયાથી માનસશાસ્ત્રના, કલાના, સંગીતના અને સાહિત્યના સિદ્ધાંતો સઘન રીતે આગળ વિસ્તર્યા છે. તે છતાં ફિલ્મના અભ્યાસમાં ફિનોમિનોલોજિકલ ફિલ્મ-થિયરીને કોઈ ચોક્કસ આકાર અપાયો નથી. મોટા ભાગની અન્ય કલાઓમાં ફિનોમિનોલોજીની પ્રબળ અસર પ્રવર્તી હોવા છતાં ચલચિત્રના માધ્યમમાં તે દષ્ટિગોચર ન થઈ તેના એક કારણ તરીકે આન્દ્રે બેઝીન અને એમેડી આયફ્રે જેવા સમર્થ વિચારકોનાં અવસાનને ગણાવવામાં આવે છે.

એમેડી આયફ્રેના અત્યંત નિકટના મિત્ર એવા હેન્રી એગલે તેના વિચારોનું સંપાદન કર્યું. એના ગ્રંથ, 'Poetique du Cinema'માં

એગલ નવી જ રીતે, ખાસ કરીને સંકેતવિજ્ઞાનીથી જુદી જ રીતે રજૂ કરે છે. એનું માનવું છે કે ચલચિત્રની સત્યપૂરક આકારવિભાવનાને સ્વીકારવા સંકેતવિજ્ઞાની તૈયાર નથી. આ તેની એક મર્યાદા છે. ચલચિત્રને એના યાંત્રિક કાર્યથી અલગ કરીને પણ વિચારવું જોઈએ.

એગલ, આયક્રેને અનુસરતાં એમ પણ કહે છે કે આપણે દરેક કલાનો અભ્યાસ તેનાં બાહ્ય રૂપો દ્વારા કરીએ છીએ. પરિણામે મનોવિજ્ઞાન, ભાષાવિજ્ઞાન, સંકેતવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન વગેરેની વાતોને કલાના ક્ષેત્રમાં લાવીને જીવન સાથે જોડીએ છીએ, પણ આપણે જીવનને અલગ રીતે અભ્યાસતા નથી. કલાકૃતિ તે કંઈ વસ્તુ નથી. એ ફૂલ કે કોમ્પ્યુટર પણ નથી કે જેની આંતરિક રચનાઓ વિષે અભ્યાસ થાય. કલાકૃતિ એક સૂક્ષ્મતા ઉપર નિર્ભર છે, અને તે અનુભવ અને ફક્ત અનુભવ ઉપર જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. તેની પસંદગી માટે એક જુદી જ જાતના વિજ્ઞાનની જરૂર પડશે.

આયક્રે માને છે કે આ જગતમાં ઘણી જાતનાં સત્યો રહેલાં છે, અને ફિનોમિનોલોજીના વિદ્વાનો સત્યને તર્કથી જરા પણ નીચે ઉતાર્યા વગર આગળ લાવે છે. માર્લો પોન્તીના કહેવા મુજબ કલા તે આપણી પ્રાથમિક પ્રવૃત્તિ છે, જીવનને સમજવાની નૈસર્ગિક, અંતઃસ્ફુરણાત્મક રીત છે. બધી જ જાતના સિદ્ધાંતોને તેમણે બીજો ક્રમ આપ્યો છે અને રચાયેલા સ્વરૂપને તેના આંતરસંબંધોને સ્પષ્ટ કરતું કાર્ય કર્યું છે, અને કહે છે કે મનોવિજ્ઞાન સ્વપ્ન-અવસ્થાને સ્પષ્ટ કરીને વર્તન અને સ્વપ્ન વચ્ચેનો કોઈ સ્પષ્ટ અભિગમ રજૂ કરતું નથી.

દરેક કલાને એની સ્વાભાવિકતા સાથે માણવા માટે એગલે આગ્રહ રાખ્યો છે અને એના અનુસંધાનમાં એઝાંને તેઓ ટાંકે છે.[૧૫]

એગલે આ ચર્ચા ફિનોમિનોલોજીના અનુષંગે આગળ ચલાવી છે, ફિનોમિનોલોજી તો ફ્રાન્સમાં પૂરજોશમાં પ્રવૃત્ત છે, અને અનેક વિચારકો પોતપોતાની માન્યતાઓ સાથે ચલચિત્રની કલાને સમૃદ્ધ કરી રહ્યા છે. એટલે તો ચોક્કસ કહી શકાય કે સમકાલીન ચલચિત્રકલાવિચારણાએ એની સાથે સંકળાયેલી બીજી અનેક કલા કરતાં પોતાની સર્વોપરિતા સાબિત કરી છે. અનેક લેખકોએ પણ આ ચર્ચાને સમૃદ્ધ કરવામાં અનન્ય પ્રદાન કર્યું છે.

ચલચિત્રો અંગેની આ અને આવી અનેક ચર્ચાઓ ચાલવા લાગી તેમ તેમ અનેક લેખકો સઘન રૂપે લખવા લાગ્યા. પ્રેએગરે ફિલ્મ લાઈબ્રેરી

શ્રેણીનું પ્રકાશન શરૂ કર્યું. જેના અનુસંધાને સ્ક્રીન-પ્લેનું પ્રકાશન પણ થવા લાગ્યું. અનેક લેખકોએ પોતાના વિચારો પ્રગટ કર્યા. પુસ્તકોમાં કલાદૃષ્ટિએ ચાબ્રોલ, રોબેર્ટો રોઝેલિની, સેમ્યુઅલ ફુલેર, એન્ટોનીઓની, રોબર્ટ બ્રિડોન, ઇન્ગમાર બર્ગમેન, જ્યાં-લુક ગોદાર, લિન્ડસે એન્ડરસન, સત્યજિત રાય જેવા પ્રખ્યાત દિગ્દર્શકોની કલાઓ ઉપર તથા 'ધી એપાર્ટમેન્ટ' અને 'ધ સેરચ્યુન કોફી,' 'ધી રીવીઝ' જેવી ફિલ્મોની સ્ક્રીન-પ્લેનું પ્રકાશન ઉમળકાભેર થયું. એન્ડ્રુ સેરીસે ચાલીસ જેટલા જગમશહૂર દિગ્દર્શકોની મુલાકાતો લઈને 'ઇન્ટરવ્યૂઝ વીથ ફિલ્મ ડિરેકટર્સ'નું પ્રકાશન કર્યું. 'A Book of Film Appreciation', 'How to Read Film', 'Life Goes to Film', 'The Book of Cinema' અને 'Close-Up'નાં પ્રકાશનો થયાં. આ અને આવાં અનેક લેખકો તેમજ પ્રકાશનોથી ચલચિત્રના માધ્યમને વિશદ રીતે પ્રગટ કરતાં ઉપકરણો રજૂ થયાં. આપણે ત્યાં ભારતમાં પણ મેરી સેટોન, ગેસ્ટોન રોબરજ, કોબીતા સરકાર, રમેશ શર્મા, ચિદાનંદ દાસગુપ્તા, ફિરોઝ રંગુનવાલા અને ફિલ્મના માધ્યમ સાથે સંકળાયેલા હોય તેવા સત્યજિત રાય, મૃણાલ સેન, કે. એ. અબ્બાસ, બાસુ ચેટર્જી વગેરે લેખકોએ પોતાની કળા-નિર્માણની વાત કરી. 'પથેર પાંચાલી' શ્રેણી પર રોબીન વૂડ જેવા સમર્થ લેખકનું પુસ્તક પ્રગટ થયું, તો સત્યજિત રાય ઉપર મેરી સેટોન અને ચિદાનંદ દાસગુપ્તાએ 'Protrait of a Director' અને 'Cinema of Satyazit Ray'નું પ્રકાશન કર્યું. તો અમિતાભ બંદોપાધ્યાયે 'ચલચિત્ર સમાજ અને સત્યજિત રાય' નામના પુસ્તકમાં ચલચિત્રકલાની સાથે સાથે સામાજિક વલણોમાં આવેલા ફેરફાર તેમજ ચલચિત્ર અને સમાજની પરસ્પર અસર સાથે સત્યજિત રાયને સાંકળીને અભ્યાસ રજૂ થયો. ભારત સરકારે પણ કેટલાંક મહત્ત્વનાં પ્રકાશનો કરીને પણ આમાં ઘણી મદદ કરી છે. છતાં પ્રેક્ષકોની સમજનો તાત્ત્વિક વિકાસ સાધવામાં સદંતર નિષ્ફળતા મળી છે. એવું સાંભળ્યું છે કે અન્ય કેટલાક દેશોમાં પણ બહુજન પ્રેક્ષકોની પરિસ્થિતિ પણ કંઈક આવી જ છે. એટલે મોટા ભાગના પ્રેક્ષકોને હજી પણ ચલચિત્રકલા મનો-રંજનથી કંઈક વિશેષ છે તે સમજાયું નથી. પ્રકાશનો પણ બૌદ્ધિક આબો-હવામાં શ્વસે છે. આપણે ત્યાં ફિલ્મસામયિકનો જુવાળ અત્યારે ચાલે છે છતાં 'ક્લોઝ અપ' અને 'માધ્યમ' જેવાં સામયિકો બંધ પડી ગયાં. પ્રેક્ષકો અને વાચકોને ફિલ્મ જોવી અને તેના વિષે વાંચવું એ બંને સમય પસાર કરવાની ક્રિયાથી વિશેષ કંઈ નથી એટલે મોટા ભાગનાં સામયિકો ગોસીપ કૉલમ તરફ વળી ગયાં છે.

સૌપ્રથમ તો પ્રશ્ન એ થાય કે પ્રેક્ષકો ફિલ્મ જોવા શા માટે જાય છે? લોકોનો એક વિશિષ્ટ સમૂહ જ્યારે પ્રેક્ષાગારમાં પ્રવેશે છે ત્યારે જ પ્રેક્ષક બને છે. આ બધા જ લોકોની અભિરુચિ ભિન્નભિન્ન હોય છે. એટલું જ નહીં, અતિ સામાન્ય માનવીથી લઈને બૌદ્ધિકો સુધીનાં બધાંને ફિલ્મ જોવાનું જે એક આકર્ષણ રહે છે એ પણ અનન્ય છે. ત્યારે આ પ્રશ્ન અતિ મહત્ત્વનો બને છે. લોકો ફિલ્મ જોવા જાય છે કારણ કે લોકોને અન્ય લોકો જોવા ગમે છે. પ્રેક્ષકો શું બને છે તે જોવા નથી જતાં પણ તે કેમ બને છે તે જોવાની આશાએ જાય છે. પ્રેક્ષકોને જાણીતી વાર્તાઓ જોવી ગમે છે. જ્યારે તેઓ કંઈ જાણતા નથી ત્યારે તેઓ તે વિષેની ધારણાઓ કરે છે કે શું હશે કે શું બનશે. આ ખાસ કરીને રહસ્યમય ચિત્રોને વિશે કહી શકાય. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો આપણે જે બનાવ બને છે તે નહીં પણ માનવીઓ જોવા જઈએ છીએ. આપણે જીવન જીવવા ઇચ્છીએ છીએ, જેથી આપણને અન્યમાં રસ પડે છે કે તેઓ કેમ રહે છે, કેમ કપડાં પહેરે છે, કેવી રીતે વર્તે છે. આ અંતહીન માનવીય વર્તણૂકો જોવામાં જ આપણો રસ કેન્દ્રિત થયેલો છે. આ ફિલ્મો પછી કોઈ પણ પ્રકારની હોય, રમૂજી હોય કે કરુણાંત હોય, રોજિંદા અનુભવની વાસ્તવવાદી હોય કે ફેન્ટસી જેવી અલૌકિક હોય, રહસ્યમય હોય કે પછી કોઈ પણ વાતને સ્પર્શતી હોય, આખરે તે જીવનનું દર્શન જ કરાવે છે. અને એટલે જ ભારતીય સર્જકોને ઉદ્દેશીને સત્યજિત રાય કહે છે, 'સિનેમાની કાચી સામગ્રી જીવન છે. જે દેશે આટલી બધી માત્રામાં સંગીતે, ચિત્ર, કવિતાને પ્રેરણા આપી હોય તે ફિલ્મનિર્માતાને અસ્વસ્થ ન કરે એ માની ન શકાય. તેણે આંખ-કાન ખુલ્લાં રાખવાં જોઈએ.'[૧૧]

અલબત્ત, આ વિધાન આપણા ભારતીય સર્જકોને અનુલક્ષીને કરવામાં આવ્યું છે. પણ એક માનવીને બીજા માનવીમાં રસ પડે છે એ જ વાત અહીં પણ કહેવાઈ છે. માટે જ લોકો ફિલ્મ જોવા જાય છે. આની વ્યાપક અસર હેઠળ જ ચલચિત્રોમાં રજૂ થતી બાબતોનું અનુકરણ રોજબરોજની આપણી પ્રવૃત્તિઓ કર્યા કરે છે.

વૈચારિક રીતે ચલચિત્રના માધ્યમને તપાસ્યા પછી હવે આપણે સંપૂર્ણપણે નિર્માણને લગતી વાતો પણ તપાસી લઈએ. એમ કરવાથી સિનેમાના માધ્યમના હાર્દમાં પ્રવેશી શકાશે.

આ લેખની શરૂઆતમાં કહેવાયું છે તેમ ચલચિત્રનું સર્જન તે આમ તો એક યાંત્રિક પ્રક્રિયા છે. ફિલ્મ તે કેમેરાના નામથી ઓળખાતા એક યંત્ર વડે,

રાસાયણિક પ્રક્રિયા તૈયાર કરેલી પટ્ટી ઉપર મુદ્રિત કરીને લેબોરેટરીમાં રાસાયણિક પ્રક્રિયામાંથી પસાર કરીને ખૂબ જ મોંઘાં ધ્વનિ-આંદોલનો નોંધતાં યંત્રો વડે ધ્વનિની પ્રક્રિયાને જોડી, તેનું સંકલન કરીને મોટા યંત્રોમાં ગોઠવીને ખૂબ જ પ્રકાશિત એવા આર્કલેમ્પ દ્વારા તેને પડદા ઉપર પ્રદર્શિત કરવામાં આવે છે. આમ આ સંપૂર્ણ પ્રક્રિયા તે એક વ્યક્તિ દ્વારા ન થતાં સમૂહગત નિર્માણ ગણાય. પણ એ બધાને દિશાસૂચન કરતાં દિગ્દર્શક જ આ સંપૂર્ણ સંચાલનના ખરા અર્થમાં નેતા છે આ ઉપરાંત પણ ચલચિત્ર-કલા ઘણાબધા કસબીઓ ઉપર અવલંબિત છે, જેમ કે દિગ્દર્શક જ વાર્તાની પસંદગી કરે છે, તે વાર્તા ઉપરથી પટકથાલેખક સ્ક્રીનપ્લે–સિનારિયો લખે છે. તે પછી તેને અનુરૂપ પાત્રવરણી મુજબ તેમાંનાં પાત્રોની વરણી થાય છે. તો સાથે સાથે કલાનિર્દેશક કથાને અનુરૂપ સેટ્સની ડિઝાઈન સ્ટુડિયોમા કરે છે અને બહાર કથાને સુસંગત સ્થળોની શોધ કરે છે આ બધાયના સહિયારા પ્રયાસને તસ્વીરકાર કેમેરા દ્વારા મુદ્રિત કરે છે પણ દિગ્દર્શકની સૂચના મુજબ જ ચિત્રાંકનનું કામ કરે છે આમ, કેમેરાના Viewfinderના ચાર ખૂણા વચ્ચેના અવકાશમાં જે ઝડપાય છે તેને જ આપણે પડદાના ચાર ખૂણા વચ્ચે અનુભવીએ છીએ. એટલે દિગ્દર્શક આ અવકાશની અંદર જે કાંઈ પણ રજૂ કરે છે તે તેની વૈચારિક પ્રક્રિયાને અનુસંધાને અભિવ્યક્ત થતુ હોય છે. પડદા ઉપર રજૂ થતાં ચિત્રમાંની તમામ બાબતો નોંધનીય હોય છે.

ચલચિત્રમાં અમુક દશ્યો, લોંગ શોટ્સ કે મીડ શોટસથી ઝડપાય છે, તો અમુક પોર્ટ્રેઈટ કે ક્લોઝઅપથી ઝડપાય છે. ઝમિંગનો પ્રરતા પ્રમાણમાં ઉપયોગ થાય છે. અન્ય ટેકનિકો પણ અજમાવાય છે આ બધુ જ દિગ્દર્શક પોતે જે દેખાડવા માગે છે તેને અનુલક્ષીને ઝડપવામાં આવે છે એટલે પ્રેક્ષકોએ પોતે પોતાનું કેન્દ્રબિન્દુ પડદા ઉપર રજૂ થતાં દશ્યને બનાવીને વિચારવાનું રહે છે. એટલે પ્રેક્ષકો માટે તો પડદા ઉપર રજૂ થતું ચિત્ર જ આખરી છે સાથે સાથે ધ્વનિની મદદથી ઊભી કરાતી અસરોને પણ સંયોજવામાં આવે છે. જે એક સાથે આંખ અને કાનને દશ્યના હાર્દની નજીક લઈ જાય છે જે ક્ષણે દિગ્દર્શક ચલચિત્રનું કાર્ય પૂર્ણ કરે છે તે ક્ષણેથી જ પ્રેક્ષકોનું કાર્ય શરૂ થાય છે.

આજના આ સમયમાં ચલચિત્રકલા એ એક જ સાંસ્કૃતિક આદાનપ્રદાનનું માધ્યમ છે, જે દ્વારા વધુ ને વધુ સમૂહોને પોતાનો ધાર્યો સંદેશ પહોંચાડી શકાય છે પશ્ચિમમાં ચલચિત્રકલાથી પ્રેરાઈને કેટલાંક આંદોલનો થયાં છે.

એટલે એક ક્રાંતિની મશાલ જલાવવાની તાકાત આ માધ્યમમાં રહેલી છે, ત્યારે યોગ્ય રીતે તેનો ઉપયોગ કરીને વધુમાં વધુ લોકોને એના દ્વારા કેમ જાગ્રત કરી શકાય તે અંગે વિચારણા કરવી અત્યંત આવશ્યક બની રહે છે.

સંદર્ભગ્રંથો

1. 'The Major Film Theories', J. Dudley Andrews, 7
2. 'The Film : A Psychological Study', Hugo Munsterberg, 78
3. 'The Major Film Theories', J. Dudley Andrews, 27–28
4. એજન, 29
5. 'Art and Visual Perception', Rudolf Arnheim, vi
6. 'The Major Film Theories', J. Dudley Andrews, 76
7. 'Theory of the Film', Bela Balazs, 30
8. એજન, 161
9. એજન, 114
10. 'The Major Film Theories', J. Dudley Andrews, 129
11. એજન, 130
12. 'What Is Cinema ?', Andre Bazin, 112
13. 'The Major Film Theories', J. Dudley Andrews, 217
14. એજન, 217–218
15. 'Poetique du cin'ma', Andre Bazin, 7
16. 'Our Films, Their Films', Satyajit Ray, 24

રાધેશ્યામ શર્મા

'લીલાં પર્ણ'* નિબંધસંગ્રહના પહેલા નિબંધના છેલ્લા ફકરામાં ઘૂંટાયેલો ભાવ ઘેરાશપૂર્વક આમ ઊતર્યો છે :

> "અત્યારે હૉસ્પિટલની બહાર છું છતાંય હોસ્પિટલમાં છું ! બોદલેરની જેમ તીવ્રપણે એક જ ઇચ્છા સવાર થઈ ગઈ છે જ્યાં ક્યાંય પણ, હા ક્યાંય પણ લઈ જાવો, આ જગતની બહાર! જ્યાં હોસ્પિટલ ન હોય, હૉસ્પિટલ જેવું જગત ના હોય, જ્યાં દરદી જેવો માણસ ન હોય !"

– પણ જગત બહાર ક્યાંય કોઈ લઈ જવા કોણ નવરું છે? લખનારો આ પાઠ પાયે જાણે છે. નિબંધના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ 'હોસ્પિટલ'ની નવીન તરાહ જેવો 'હું અને એ' નિબંધ તપાસતાં, એની અંતઃસામગ્રી પણ ખોતરતાં આ સાંપડે છે "...યેસલવ મીલોહ્શ જેવો કવિ આવીને કહે છે–રડવાનો કશો અર્થ નથી. કોઈ કહેતાં કોઈ અહીં ઉગારી શકે તેમ નથી. કહે છે કે પંદર વર્ષ સુધી હોલાન આવી એક દીવાલ પાસે રાતદિવસ રડયા કર્યો હતો !"

મુક્તિની કારિકા આવી બનાવાઈ છે: કલ્પવૃક્ષ અને વિષવૃક્ષ વચ્ચે અભિન્નત્વ પ્રવર્તે છે. કલ્પ્યા કરો તે કલ્પવૃક્ષ, જીવ્યા કરો તે વિષવૃક્ષ! (પૃ. ૬૨)

લેખક વૈશાખને 'સર્વત્ર શોષક' જોવામાં પ્રવીણ છે, માટે તો કહે છે: એની તરસી જિહ્વા કેટકેટલાં સરિતા-કાસારનાં જલ ગટગટાવી ગઈ છે? કેટકેટલાં પશુપંખીના કંઠની ભીનાશને એ ચાટી ગયો છે? (પૃ. ૪૩)

નિબંધસર્જકની ચેતના પતંગિયા જેવી છે, જે ક્વચિત્ અને (લેખોમાં પુનઃ પુનઃ) "રસસંભૃત પુષ્પ" પર શોધે છે વિરામ, વિશ્રામ. (પૃ. ૯) લેખકનાં alter egoનું પ્રતિરૂપ 'મુંબઈ એટલે દોરયો' નિબંધમાં આવતી

*'લીલાં પર્ણ' લેખક : પ્રવીણ દરજી, પ્રકાશક : કુમકુમ પ્રકાશન, મ.સુનાયકની પોળ સામે, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૧૫૭, કિં. રૂ. ૨ –૦૦

દીવાદાંડીમાં જડી આવે : એ એકાકી, અડીખમ ઊભી હતી, ભર્યાભર્યા સાગરમાં વલવલતા એકાન્તરૂપે! પણ એની એવી વેદના, એવી એકલતા જ ક્યારેક રામાયણ રચે છે ને? (પૃ. ૮૪)

મેગ્રાપોલિટન નગરમાં જવાનું થતાં જ એનું 'મન ખાટું થઈ જાય છે' (પૃ ૯) મૉર્બિડ અને મેલોડ્રામેટિક તત્ત્વોના વિલક્ષણ મિશ્રણ રૂપ 'હૉસ્પિટલ' નિબંધમાં તે નગર પર દયાયે ખાઈ લે છે : બાપડું આ શહેર કેવી રુગ્ણતા લઈને ફરે છે! (પૃ. ૧૫૪) હૉસ્પિટલની બહાર હોવાને બદલે પોતે વધુ તો અંદર હોવાનો અહેસાસ, 'શામળાજી'માં 'આકાશના સંગે' જેવા લેખોમાં આવતા માંદગીના ઉલ્લેખોથી પુષ્ટ થઈ, થાય છે.

કદાચ તેથી જ તે શેક્સપિયરના પ્રકૃતિરસિક પાત્ર એમીએન્સને ચાહે છે, અને કહી પણ દે છે ખુલ્લંખુલ્લા : હા, આ પેસ્ટોરલ જિંદગીને હજુ આપણા ગામડાના માણસે સાચવી રાખી છે. આ મહિનામાં તો એ કોઈક ને કોઈક મેળામાં નીકળી પડવાનો, 'લીલાંછમ' ('આપણી' કિતાબમાં આ શબ્દ કેટલી બધી વાર કેવી કેવી રીતે ભરપેટ વપરાયો છે...) ખેતરો વચ્ચે એનો પાવો બજી ઊઠવાનો (પૃ ૫૩).

પરંતુ હૉસ્પિટલની દીવાલોમાં – સૉલ્ઝેનિત્સિનની બીડબરપૂર જેવોની યાદોથી ઘેરાયેલો જીવનમાં પલાયનની ભાવનાને સપ્રેમ અને સાભિપ્રાય પંપાળ્યા કરે છે તે કઈ પેર? જુઓ 'મનુભાઈ અને આંખભાઈ' લેખનો સૂચક અંત :

"મનુભાઈ કદાચ એટલે તો આ દીવાલોમાંથી છટકી જઈને ક્યાંક ભાગી જઈને હયાતીનું હોડકું પકડી લાવવાનો મનસૂબો રાખીને બેઠા છે. એટલે તો ડાબા હાથનો અંગૂઠો મોંમાં બચબચ્યા કરે છે હમેશાં" (પૃ. ૧૪૩)

સુરેશ જોષીની જ છટાથી 'વૃક્ષો વચ્ચે' જઈ વૃક્ષનો અને 'ગમતું ફૂલ' વર્ણવતાં ફૂલમય બનતા કવિજીવને જાણે કે હયાતીનું હોડકું મળતાં એમાં હાશ કરી બેસતા ને શ્રદ્ધાસ્થિત થતા જોઈએ છીએ : ગુલાબ અને પારિજાત મને અંતર્મુખી સ્વજનો લાગ્યા કરે છે. એમને જોઉં છું ત્યારે બધી હતાશા ઝંખેરાઈ જાય છે. આજમાં જ નહિ આવતી કાલમાં પણ શ્રદ્ધા જાગે છે. (પૃ. ૬૫)

લેખકના મતે 'હું' એટલે નિબંધસર્જક સ્વયં, અને 'એ' એટલે પરમાત્મા કે પરમેશ્વર. 'એ' અને 'હું' અલગ નહોતા થયા ત્યારની અદ્વૈતદશાની 'ક્ષણ (જ) ધન્યતાની' ક્ષણ હતી. તેથી તો કહે છે : આજ દિન સુધી

એ ક્ષણને ચ્યૂઈંગ-ગમની જેમ મમળાવ્યા કરું છુ, બસ મમળાવ્યા જ કરું છું. આંગળીમાંથી એવી એ ક્ષણ સરકી ન જાય એટલે હજી એમ જ ત્યારનો મુઠ્ઠીઓ વાળીને ઊભો છું! (પૃ ૫૯) સર્જકના regressive/imaginative ritual-નો આ એક સારો નમૂનો છે.

હા, એ મુઠ્ઠીઓ વાળીને (પ્રોમિથિયસની પેઠે મુઠ્ઠી ઉગામીને નહિ!) ઊભો જ છે ને આવી આ મુઠ્ઠીમાં નરી નિપટ રિક્તતા સિવાય કશું નથી એ મર્મ પામી ગયેલો માલમ પડે છે. ઓકનાવિયેા પાઝની પેઠે એને પ્રશ્ન સળવળ્યો છે કે ખરેખરા અર્થમાં આ જીવન આપણું ક્યારે થયું છે? આપણે છીએ એવા રૂપે ક્યારેય પ્રકટ થઈ શકીએ છીએ ખરા? ... અંદરથી જ જ્યાં કોઈ સતત ખેંચીને માનેલી બુનિયાદને તોડીફોડી નાખ્યા કરે છે ત્યાં અસ્તિત્વના કયા રૂપને સાચા રૂપનું પ્રમાણપત્ર આપીએ? (પૃ. ૧૪૨) .. મનમાઈને એટલે જ રસ નથી પડતો ઊડતા પંખીમાં કે બૂડતા પથ્થરમાં, લીલી ટેકરીમાં કે દૂઝણી નોકરીમાં. (પૃ. ૧૪૩)

આ સર્જકની 'આંખબાઈ' કેટલુંક ખરેખર ઝીણું જુએ છે–"તૃણનો કંપ કે કીડીની દાઢે વળગેલો મોરસનો એક દાણો સુધ્ધાં, તો કદીક એ પહોળાં થઈને આકાશ આખાને હડપ કરવાનો ઉદ્યમ કરે છે." (પૃ. ૧૪૦)

આકાશને હડપ કરી જવાનો ઉદ્યમ સ્વાનુભવે સમજાય કે વ્યર્થ હતો તો પછી આત્મલક્ષી સર્જકની અસ્મિતાની કટોકટી identity–crisis)નો પરિહાર, અને અસ્તિત્વના પ્રમાણભૂત સ્વરૂપ(authenticity)ની સંપ્રાપ્તિ જીવનના કયા સ્વરૂપમાં સંભવિત? આ માટે સંગ્રહનો પ્રથમ નિબંધ 'ઓરડો તથા રેશન,' 'અમારો ચંદુ ક્યાં છે?' અને 'ખાટનો વૈભવ' એ નિબંધો ખાસ વાંચવા કહીશ.

લેખકને 'ખંડ' કરતાં 'ઓરડો' શબ્દ સવિશેષ ગમે છે, એ જ રીતે 'હીંચકા' કરતાં 'ખાટનો વૈભવ' અદકો સદે છે! માટે તો મોન્ટેઇનના અવતરણને અગ્રયાથી કરી, મૂક્યું છે. વાસ્તવિકતાનું એ જ રૂપ અદ્વેય અને સ્વીકાર્ય, જે સાદું સહજ અને રોજિંદું પણ હોય. ઠઠેરો, વૈભવ, દોરદમામ, રંગરોગાન કે નકશીકામ વિનાની ખાટ જ સાચી ને સારુકલી! 'મુક્તિ જ મુક્તિ'માં આ વલણ પ્રગટ થયું છે: 'ગ્રંથોની વાત આવતાં તમે મુખ ફેરવી લો તે પહેલાં જ કહું કે ગ્રંથ ગરબડની યા તો વિદ્વત્તાની અહીં કોઈ વાત જ નથી.' (પૃ. ૧૪૬)

મોન્ટેઇન કહે છે :

I am my-self the subject of my book.

બોદલેર એની એક રચનામાં ઉચ્ચારે છે :

I am the sinister glass
in which the shrew beholds herself.

આપણા સુ. જો.થી માંડી સોલ બેલોના પ્રભાવમાં આવેલો પ્રવીણ જેટલો હર્ઝોગથી નજરાયેલો છે એટલો જ એના વતનની વાડથી અને વાડરૂપ મંછામા-માસીમા જેવી ડોશીમાઓથી હિજરાયેલો-ચકરાયેલો છે ! આ નક્કર હકીકતનો સ્વીકાર 'લીલાં પર્ણ' પૂરેપૂરું વંચાયા પછી અવશ્ય થશે.

'લીલાં પર્ણ' સંગ્રહનો સમર્થ તો નહિ પણ પ્રાતિનિધિક નિબંધ કહેવો હોય તો તે 'સાવન દે રહ્યો જોરારે' છે. (આમ તો માગશરથી આરંભી છેક શ્રાવણ સુધીના સર્વ માસોને સરળ કાવ્યમયતાથી નવાજતો આ સંગ્રહ સ્વયં જ બારમાસી ફૂલ જેવો કહેવાય !) એમાં લેખકની સાથોસાથ આપણે પણ aesthetic empathyના સહભાગી અને સહભોગી બનવાનું ગમાડીએ છીએ :

'લીલાછમ વિશ્વ વચ્ચે એક જાણે આપણે જ અધ્ધરપધ્ધર લટકતું પાનખરનું પાંદડું હોઈએ એવો અનુભવ દરેક હૃદય કરી રહે છે. કશે જ કરાર નહિ, ચેન નહિ, તૃપ્તિ નહિ, તોષ નહિ, જંપ નહીં ! શ્રાવણનું રૂપ આવી અતૃપ્તિનું છે.'

લેખકની સંગાથે આપણે સંતૃપ્ત થવાની લાલચે 'મેઘનાં મૂળ' "પવનના કુળ" સુધી પલાયન કરી જવાનું અહીં કદાચ જતું કરીશું કલ્પનામાં તો...!? !

*

ભોળાભાઈ-કૃત 'વિદિશા'ના નિબંધોમાં ઐતિહાસિક સંદર્ભ અને પાંડિત્ય-પ્રદર્શન એના 'ગાઈડ'ને હતાની સાવ રેશમી હળવાશ સાથે વિહરવા દેતા નથી ! નન્દ સામવેદીના નિબંધોમાં હેલારત હળવાશ ખરી છતાં ચિંતનલહરો-વિહોણી નથી અને નવલકથાનું 'મટિરિયલ' આત્મકથામાં વિપુલતાના નિરાંત-ભર્યા ખ્યાલથી વપરાયું હોય એવો વહેમ પડે, જ્યારે 'લીલાં પર્ણ'નો લેખક દિગીશની શુદ્ધ શક્તિને દૂરથી જ પ્રણમી, સુરેશ જોષીના 'સ્તુત્ય સૌંદર્ય'-સંસિદ્ધ માર્ગે પોતાની—ભલે ક્યાંક ક્યારેક પ્રાધ્યાપકીય અદાથી દમાતી—વૈયક્તિક રીતે ગતિ કરે છે અને એને પ્રિય એવા પ્રમત્ત મયૂરની માફક મહેકે છે ! હજુ વધુ મહેકશે. મહેકવા દો...ભાવકોની પેલી શાશ્વત અતૃપ્તિથી સુપરિચિત છીએ સૌ...

અમદાવાદ-૨૨, ૨૦ માર્ચ ૧૯૮૫

જયંત કોઠારી

તંત્રીશ્રી,

'એતદ્'

'એતદ્'માં શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટના લેખ સાથે મારું નામ સાંકળીને થયેલી ચર્ચા મેં વાંચી તે પૂર્વે કોઈ મિત્રે મારું એ હકીકત તરફ ધ્યાન દોરેલું. સૌપ્રથમ તો 'ઉપક્રમ'નો મારો જૂનો લેખ અભ્યાસીઓને કંઈ નોંધપાત્ર લાગ્યો નથી એમાંથી પ્રસાદને શું ઉપયોગમા આવ્યું હશે એનું મને કૌતુક થયું. આધુનિક વિશ્વનાથ ભટ્ટે ('એતદ્', જૂન ૧૯૮૪) એમના ચર્ચાપત્રમાં નિર્દેશ્યું છે તેમ સાહિત્યકોશની કામગીરીને કારણે ઘણું વાંચવાનું ચડી ગયેલું, જે પછીથી ઝડપથી નજર ફેરવીને કાઢતો રહ્યો છું. તેમાં ભાઈ પ્રસાદના 'એતદ્,' ડિસેમ્બર ૧૯૮૩ના લેખ તરફ મારું ભાગ્યે જ ધ્યાન જાત, જો આ ચર્ચા ન થઈ હોત તો. પછીથી લેખ, ચર્ચાપત્ર અને એનો જવાબ – બધું મેં વાંચ્યું. હકીકત સ્વયસ્પષ્ટ હતી એટલે મારે ચર્ચામાં દાખલ થવાનું પ્રયોજન નહોતું. પણ આ નિમિત્તે વ્યાપક ભૂમિકાએ એક મુદ્દો મૂકવાનું મન થયા કરતું હતું. આજે, મિત્રોને માઠું લાગવાનું થોડું જોખમ વહોરીને પણ, એ મુદ્દો મૂકવાનું સાહસ કરું છું.

શ્રી પ્રસાદની એ વાત હું સ્વીકારું છું કે એમને મારે માટે આદર છે અને એમને પણ આશાસ્પદ અભ્યાસી તરીકે હું સારી રીતે જાણું છું. એમણે મારી અવગણના કરવા મારું નામ ટાળ્યું હોય એવું તો ન બને. પણ એમના લેખના બે-અઢી પાનાંમાં મારા લેખની બત્રીસેક લીટીઓ (શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટે દર્શાવેલી ૧૧ લીટીઓ જ નહીં) નજીવા શાબ્દિક ફેરફારો સાથે ગૂંથાઈ હોય તો મારો નામનિર્દેશ એમણે કેવી રીતે કર્યો હશે અને નકલ કરનારથી કેવી રીતે છૂટી ગયો હશે એ હજુ મને સમજાતું નથી.

વિદ્યાના વિકાસમાં એ હંમેશાં અપેક્ષિત હોય છે કે પૂર્વે થયેલા કામને આપણે સ્વીકારીને ચાલીએ ને આપણું એક ડગલું આગળ માંડીએ. આથી વિચાર કે માહિતી પર કૉપીરાઈટ નથી હોતો, શબ્દો ઉપર જ હોય છે. આમ છતાં જાણ્યે-અજાણ્યે આપણા લખાણમાં કોઈના શબ્દોની છાયા ઊતરી આવે એવું બની જતું હોય છે. પરભાષાના સાહિત્યમાંથી કશુંક લાવીએ ત્યારે અનુવાદનો આશ્રય પણ લેવાઈ જાય. મને યાદ છે કે મારું 'ઉપક્રમ' પ્રસિદ્ધ થયું ત્યારે એમાંના 'કળા એટલે શું?' એ લેખનો એક ટુકડો 'ઊહાપોહ'ના પાછલા પૂંઠા પર 'અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કરો' એમ લખીને છાપ્યો હતો. અંગ્રેજીમાંથી ઉતાર્યું છે એવો કટાક્ષ એની પાછળ હશે એમ હું સમજું છું. એ સીધો અનુવાદ નહોતો જ, છતાં એ કટાક્ષ પાછળ એક તથ્ય રહેલું હતું – જે અંગ્રેજી ગ્રંથોના લેખોને આધારે મેં લેખ તૈયાર કર્યો હતો તેનાં નામ મેં આપેલાં જ હતાં – એટલે મેં તો એને આનંદથી સ્વીકારી લીધો. મને સંતોષ હતો કે કેટલાક અધ્યાપકોને એ લેખ ઘણો વિશદ અને ઉપયોગી જણાયેલો. એમાં કોઈ મૌલિક તત્ત્વવિચારણા નહોતી એમ કોઈ કહે તો એથી મારે અકળાવાનું શાનું હોય?

'ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું સ્વરૂપ' એ પુસ્તકમાંથી પણ ભાઈ મહમ્મદ ઇસ્હાક શેખે એક ત્રણચાર લીટીનો ટુકડો શોધી કાઢી 'અરવરવ'માં મૂક્યો હતો જે અંગ્રેજીમાંથી અનુવાદરૂપ હતો અને સંબંધિત ગ્રંથનો મેં દરેક પ્રકરણને અંતે આપેલી મુદ્દાવાર ને વીગતભરી સંદર્ભસૂચિમાં નિર્દેશ નહોતો. ક્યાંક જૂની માહિતી પણ રજૂ કરતા એક પાઠ્યપુસ્તકમાંથી પાછળને તબક્કે આ નાનકડી વાત લીધી હતી એટલે સંદર્ભસૂચિમાં એનો નિર્દેશ કરવાનું મેં કદાચ જાણીજોઈને ટાળ્યું હતું. પણ ભાઈ શેખે આટલી ઝીણવટથી પુસ્તક જોયું તેથી મને તો આનંદ થયો ને મેં એમને અભિનંદન આપ્યા. હકીકતનો નિર્મળતાથી ને પ્રામાણિકપણે સ્વીકાર કરી લેવાથી ઘણી આપત્તિમાંથી ખરેખર તો બચી જવાય છે. આપણું લખાણ ખરેખર ઉપયોગી અને સત્ત્વશીલ હોય તો આવી નાની ખામીઓથી એને આંચ આવતી નથી.

શાળાકક્ષાના પાઠ્યપુસ્તકમાં વ્યુત્પત્તિનું પ્રકરણ લખવાનું હતું ત્યારે એમાં થોડી શબ્દકથા લખવાનું જરૂરી લાગ્યું. એ માટે ભાયાણીસાહેબની જ સામગ્રીનો આશ્રય લેવો પડે ને? મેં સારી રીતે તારણ કરેલું એટલે એમાં સીધું ઉતારેલું તો કશું નથી પરંતુ કોઈ અભ્યાસી આધાર શોધી આપે તો એમાં મારે શરમાવાનું શાનું હોય? ભાયાણીસાહેબને કાને તો મેં વાત નાખી હતી અને એમણે

સાંક્ષણિક ઉદારતાથી કહેલું – અમે પણ ક્યાંકથી લીધું જ હશે ને ? પણ પાઠ્યપુસ્તકમાં ઋણસ્વીકારની સગવડ નહોતી, એટલે કોઈ એ દૃષ્ટિએ ટીકા કરે તોપણ એ સહી જ લેવી પડે.

આ બધા દાખલાઓનો હેતુ એટલો જ કે સૂઝબૂઝપૂર્વક ઉપયોગ થયો હોય ને એ વિશે આપણે નિખાલસ હોઈએ તો કશી મુશ્કેલી નથી.

પણ ભોઈ પ્રસાદના લેખ વિશે મારે બીજું થોડુંક કહેવાનું છે. એમના લેખમાં ગુજરાતી સાહિત્યના ઉલ્લેખો મોટે ભાગે મારાં અવતરણોમાં જ આવ્યાં છે, આખો લેખ અવતરણોથી ખચિત ને ચંદરવા જેવો બની ગયો છે, એમાં તત્ત્વવિચારની પકડ નથી ને વિષયની વિશદ છણાવટ નથી. 'એતદ્'ના સંપાદકે આ લેખ છાપ્યો છે એટલે એમને આવી ખામી એમાં જણાઈ નહીં હોય અથવા તો કેટલાક સંપાદકો લેખકના હિસાબે ને જોખમે કેટલુંક છાપતા હોય છે એમ એમણે લેખ છાપ્યો હોય. પણ શુભેચ્છક મિત્ર તરીકે શ્રી પ્રસાદને આ જાતના ઉતાવળે થતા લેખનમાંથી બચવાની હું સલાહ આપું. પરિસંવાદનું આયોજન આપણે ભોગે પાર ઊતરે એવું શા માટે થવા દેવું ? પ્રસાદ અતિલેખન કરે છે ને તેથી વિષયના આવશ્યક ઊંડાણમાં એ જઈ શકતા નથી એવી પણ મારા પર છાપ છે. એ સારું વાંચે છે તો વધુ સારું વિચારીને થોડાં પણ વધુ સત્ત્વશીલ લખાણો આપે એવી ઇચ્છા થાય છે.

શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટના પ્રકારનો એક બીજો દાખલો ટાંકું ? શ્રી નરેશ વેદ આપણા એક આશાસ્પદ યુવાન અભ્યાસી છે. એમણે પ્રેમપૂર્વક મોકલાવેલ 'કથાવિમર્શ' હજુ વાંચી શક્યો નથી, પરંતુ એકબે સ્થાન પર નજર પડતાં મને મારા લખાણના ભણકારા વાગ્યા. 'કથાસાહિત્યનાં વિવિધ સ્વરૂપો' એ લેખમાં પૃ. ૧૧૯ થી ૧૨૨ પર બૃહન્નવલ વિશેની ચર્ચા છે. રઘુવીરની 'ઉપરવાસ'-ત્રયીના અવલોકન ('બૃહન્નવલ : સમસ્યા અને સિદ્ધિ'–'ગ્રંથ', ઑક્ટો. ૧૯૭૫ તથા 'અનુષંગ', ૧૯૭૮)માં આરંભમાં મેં બૃહન્નવલ વિશે નાનકડી ચર્ચા કરી હતી. નરેશભાઈની ચર્ચા મારા એ મુદ્દાઓના વિસ્તરણ જેવી લાગે છે, તે ઉપરાંત પંદરેક લીટીઓ તો, વાક્યરચનાગત સ્વલ્પ ફેરફારો સાથે, મારા લખાણમાંથી જ આવેલી દેખાય છે. એક જ નમૂનો આપું :

'કથાવિમર્શ', પૃ. ૧૧૯ : નિરૂપ્યમાણ સમાજજીવનના આચારવિચારો, આશયો અને અપેક્ષાઓ, સમસ્યાઓ અને સંક્ષોભો, સમાજજીવનની સંવેદનાઓ અને સંબંધભાતો વગેરેનું એમાં વિગતપૂર્ણ આલેખન હોય છે.

અનુષંગ પૃ. ૧૪૦ : સમાજને પ્રેરતાં બળો, એના આશયો, આચારવિચારો, રસો, એના સંબંધોની ભાત, સમસ્યાઓ અને સંવેદનાઓ આ બધાંના સંકુલ સાથે કામ પાડવું એ બૃહન્નવલનો એક પડકાર છે.

'બૃહન્નવલ' શબ્દ આપણે ત્યાં બહુ વપરાશમાં નથી, 'મહાનવલ' છે. રઘુવીરને ' બૃહન્નલા 'ના સંસ્કારસાહચર્યને કારણે મારો આ શબ્દપ્રયોગ ગમ્યો નહોતો, પણ ભાયાણીસાહેબની અનુમતિથી મેં વહેતો મૂક્યો હતો. નરેશભાઈ ' બૃહન્નવલ 'નો અંગ્રેજી પર્યાય chronicle આપે છે. chronicle એટલે તો સમયાનુક્રમી કથા. એ બૃહત્કાય ન પણ હોય અને સામે પક્ષે બૃહત્કાય નવલ સમયાનુક્રમે ન ચાલતી હોય. ' સરસ્વતીચંદ્ર ' બૃહન્નવલ છે, પણ chronicle છે એમ કહેવાશે ? ઓછેમાં ઓછું, મારા મનમાં આ બે વાત જુદી જ રહે છે.

નરેશભાઈના એ જ લેખમાં પૃ. ૧૦૮–૧૦૯ તેમજ પૃ. ૧૧૩–૧૪ પર ફ્રેન્ક ઓ'કોનરના ટૂંકીવાર્તા – લઘુનવલ વિશેના વિચારોનો ઉલ્લેખ છે. મેં ફ્રેન્ક ઓ'કોનરના ' The Lonely Voice 'ના પ્રાસ્તાવિકમાંથી 'ટૂંકી વાર્તા : એકાકી અવાજ ' એ શીર્ષકથી મુક્ત સંક્ષિપ્ત અનુવાદરૂપ તારણ કર્યું હતું જે ' કૃતિ,' એપ્રિલ ૧૯૬૯ માં પ્રગટ થયું હતું ને પછી ' અનુક્રમ,' ૧૯૭૫ માં ગ્રંથસ્થ થયું છે. નરેશભાઈની ઉક્ત ચર્ચામાં ૧૯ જેટલી પંક્તિઓ મારા એ તારણમાંથી, ક્વચિત્ થોડાક વાક્યફેરે, આવેલી છે. એ સ્પષ્ટ છે કે એમણે ફ્રેન્ક ઓ'કોનરના પુસ્તકનો આ પંક્તિઓ પૂરતો સીધો ઉપયોગ કર્યો નથી, મારા તારણનો જ આશ્રય લીધો છે.

પણ આમાંથી કોઈ સ્થાને મારો કે મારા લેખોનો નામનિર્દેશ નથી. નરેશભાઈને મારો નામનિર્દેશ કરી યશ આપવામાં તો શો વાંધો હોય – અમારે બન્નેને જૂના સદ્ભાવભર્યા સંબંધો છે – પણ મુદ્દો આપણી પરોપજીવી વિદ્વત્તાનો છે. આપણને અનુવાદકાર, સંકલનકાર કે ભાષ્યકાર તરીકે ઓળખાવાનું બહુ ગમતું નથી. આપણા સાહિત્યશાસ્ત્રના પ્રાચીન કાળમાં તો અભિનવગુપ્ત જેવાએ ટીકાકાર બનવામાં સંતોષ માન્યો હતો એ હકીકત આજે મનમાં ભારે વિસ્મય ને આદર જગાડે છે. મને પોતાને પણ કોઈ મને વિવેચકને બદલે શિક્ષક કે પાઠ્યપુસ્તકલેખક તરીકે ઓળખાવે છે (એક કટારલેખકે તો કૉલેજકક્ષાની ગાઈડો લખનાર પણ કહેલો) ત્યારે આનંદ થાય છે અને એ વધારે સાચું લાગે છે. એક સારું પાઠ્યપુસ્તક લખવું એ જુદી જાતની પણ મોટી શક્તિ માગી લે છે, જે આપણામાંથી બહુ ઓછા બતાવી શકે છે. અહીં પ્રસાદ કે નરેશભાઈ તો માત્ર દાખલારૂપ છે, આ દોષ આપણામાંથી ઘણામાં 'ઓછેવત્તે અંશે રહેલો

હોવાનો સંભવ છે ને એ માટે આપણે સૌએ આત્મનિરીક્ષણ કરવાની જરૂર છે. આપણા એક વિદ્વાનનો એક અધ્યયનગ્રંથ અવતરણગ્રંથ તરીકે જાણીતો છે અને કૉલેજકક્ષાએ વપરાતા સાહિત્યસ્વરૂપો પરના એક પુસ્તકમાં પાનાંનાં પાનાં અવતરણચિહ્નોમાં જ ચાલતાં મેં જોયેલાં. આ તો બીજાનાં લખાણોનો ધંધાદારી ઉપયોગ થયો, જે એક જુદી ચીજ છે અને અમુક અંશે જુદો મુદ્દો છે.

શ્રી નરેશભાઈનો ઉક્ત લેખ મેં પૂરો વાંચ્યો નથી પરંતુ હું જોઈ શક્યો કે એમણે ફ્રૅન્ક ઑ'કૉનરના વિચારોનો ઉપયોગ પહેલાં લઘુનવલ અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે અને પછી નવલકથા અને લઘુનવલ વચ્ચે ભેદ દર્શાવવામાં કર્યો છે. હું સમજું છું ત્યાં સુધી ફ્રૅન્ક ઑ'કૉનરે એ પુસ્તકમાં તુર્ગેનેવની nouvellosનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે એમની દૃષ્ટિએ ટૂંકી વાર્તામાં જ આવતો સાહિત્યપ્રકાર છે. એટલે તુર્ગેનેવની nouvellesમાં પોતે ટૂંકી વાર્તામાં જોયેલાં લક્ષણો જ એ બતાવે છે. વસ્તુતઃ લઘુનવલના નવલકથા તેમ ટૂંકી વાર્તા બન્નેથી અલાયદા એવા વ્યક્તિત્વનો ખ્યાલ ઘણો આધુનિક છે (ને હજુ ઘણો પ્રવાહી પણ છે). ગોગોલની 'ઓવરકોટ', ટૂંકી વાર્તા તેમ લઘુનવલ તરીકે પણ ઉલ્લેખાયેલી મળતી હોય છે. જો આમ હોય તો નરેશભાઈએ ઑ'કૉનરનો જે સંદર્ભમાં ઉપયોગ કર્યો છે તે ઘણો ભ્રામક નીવડે. ઑ'કૉનરની સામે બે જ સાહિત્યપ્રકારો હતા, જેને એ નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાના નામે સામાન્ય રીતે ઓળખાવે છે. એમાં લઘુનવલને દાખલ કરવાથી એમના મુદ્દાઓનો પરિપ્રેક્ષ્ય ને એમની વાત મૂળમાંથી બદલાઈ જાય છે.

શ્રી નરેશભાઈ પાસેથી પણ હું વધારે ચુસ્ત, વિશદ પરિભાષા-પકડ ને ઓછા શબ્દાળુ અભ્યાસોની અપેક્ષા રાખું છું.

બે યુવાન મિત્રો કેટલુંક સારું કામ કરી રહ્યા છે અને એમની સમક્ષ લાંબી કારકિર્દી પડી છે તેથી જ એમના પ્રત્યેના મમત્વથી પ્રેરાઈને આ અંગુલિનિર્દેશ કર્યો છે. આ જાહેરચર્ચાનો હેતુ પણ એટલો જ છે કે એ કદાચ આપણા બીજા ઊગતા અભ્યાસીઓને પણ માર્ગદર્શક બને. બાકી આપણા લબ્ધપ્રતિષ્ઠ વિદ્વાનોનાં લખાણોમાં પણ આથી વધારે ગંભીર પ્રકારનાં અનૃણભાવે થયેલાં ઉદ્ધરણો જડી આવવા સંભવ છે. એને માટે વધારે પુરુષાર્થભર્યા સંશોધનસાહસની અપેક્ષા રહે છે. એટલે જ તો મારી આ ચર્ચાને સંબંધકર્તા સૌ બિનંગત ભાવે જુએ એવી વિનંતી છે.

૨૧ એપ્રિલ ૧૯૮૫

ડૉ. જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર

સૂરતની એમ. ટી. બી. આર્ટ્સ કૉલેજ તરફથી પ્રતિવર્ષ અપાતો ડૉ. જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર, ૧૯૮૪ના વર્ષ માટે ડૉ. વિનોદ જોશીના કાવ્યસંગ્રહ 'પરન્તુ'ને આપવાનો નિર્ણય, બહુમતીથી, નિર્ણાયકસમિતિએ કર્યો છે.

નિર્ણાયકો તરીકે સર્વશ્રી ભગવતીકુમાર શર્મા (સૂરત), પ્રા. જયન્ત પારેખ (મુંબઈ) તથા ડૉ. ચન્દ્રકાન્ત શેઠ (અમદાવાદ) સેવા આપી હતી.

'એતદ્‌ના' ગ્રાહકો માટે

આ અંક સાથે 'એતદ્'ને સાત વર્ષ પૂરાં થાય છે. અમદાવાદની અશાન્ત પરિસ્થિતિને કારણે સમયસર અંકો બહાર પાડી શકાયા ન હતા એ બદલ અમે દિલગીર છીએ. આ અંકમાં જેટલું વૈવિધ્ય છે એનાથી પણ વધારે સમૃદ્ધ વૈવિધ્ય આપવાની અમારી ઇચ્છા છે. કાગળના વધતા જતા ભાવ અમારી ઇચ્છાને સાકાર થવા દેતા નથી. પરંતુ જો ગ્રાહકોનો નિયમિત સહકાર મળે તો અમે ઘણું કરી શકીશું. જે મિત્રોનાં લવાજમ બાકી છે તેઓ કૃપા કરીને મોકલી આપે, સાથે જ આઠમા વર્ષનું લવાજમ પણ બધા જ ગ્રાહકો મોકલી આપે, તો અમારી આર્થિક મુશ્કેલીઓ હળવી થશે. આભાર.

નિખિલ ખારોડ
બે કાવ્યો
૧

જયદેવ શુક્લ
આપણું જ એક આખમાં આંસુ લઈને
૪

ઇન્દુ ગોસ્વામી
હ્રસ્વ હો વા દીર્ઘ
૬

નીતિન મહેતા
—
૯

લાભશંકર ઠાકર
પ્રવાહણ
૧૪

હરીશ મીનાશ્રુ
ત્રિભાંગનું ફરકાડ (ઉત્તરોત્તરાર્ધ)
૨૮

ભાલચન્દ્ર
'વન ઇમ્પલ્સ ફ્રોમ ધ વર્નલ વુડ'
૩૫

અભિજિત વ્યાસ
ચલચિત્રમાં કલા અને આકારની વિભાવના
૪૯

રાધેશ્યામ શર્મા
લીલાં પર્ણમાં પ્રફુલ્લિત પલાયન !
૬૩

જયંત કોઠારી
પત્રચર્ચા
૬૭

એતદ્ ૮૫-૮૬

જૂન-જુલાઈ પંચાશી વર્ષ આઠમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૮૫-૮૬

ક્ષિતિજ સંશોધન-પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૮૫-૮૬

વર્ષ આઠમું
જૂન-જુલાઈ પંચાશી

તંત્રી : સુરેશ જોષી
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો : હિમંત ઝવેરી, રસિક શાહ, જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ -

રસિક શાહ
બી/૨૪, બીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ : સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, ૧૩, તેજપાલ સોસાયટી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૭

Proleriat પાંદુ : મજ વ્હાલું કે મુંબઈ નંઈ જાઉં

દિલીપ ઝવેરી

તો વૈકુંઠ એટલે
ઉચ્છ્વાસોથી ઊનું ઊનું ગામ
ડામરના રસ્તાને ફૂટે ચળકચ્ચીકણો ઘામ
ભાગતી હોંશે હોંશે કોટે વળગે મૂતરડીની વાસ
                    લિયોજી ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
તોતડાં તોળાં રાતી સિગ્નલજીભે જલાય
હિંમત કલી હાંફલાં દોલે ધલધલ આપસમાં અથલાય
બાઝતાં વાંસે કાખે ધાબાં બીડી પાદ થૂંક ને ખાંસ
                    લિયોજી ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
કરોને વરસાદી શહજાદીની કોઈ અરબસ્તાની વાત
                    કે જેમાં મીઠું-મીઠું...
                    તો પોપટમેના (ચતુર) વિચાર

Q.   તોતા તોતા ક્યૂં ઈનસાન રુદયકો ખોતા
                    નયનન રાતાં અંસુવન લ્હોતા

A.   અય નાજનીં ! આ કંઠમાંથી ગીત ખૂલી જાય છે (આપમેળે)
  (ત્યમ) ભોળી પરી ! ભૂરી હવામાં પાંખ ઝૂલી જાય છે (આપમેળે)

ભૂરી ભૂરી ભભરાવી ને પાંખો પીળી ફફરાવી
ભૂલી ભૂલી ગલીગલી ને ચોક અજાણ્યે ખખરાવી
અહાલેક ચોપિયો માત પિંગળા દાન દિયો અબ
જાગ મછંદર ગોરખ આયા
                         પછી પૂર્વથી પછંદ
                         પચ્છં થકી દાદરે દખ્ખણ
                         પારે ટણટણ ખણખણ

रघवायां थई मच्छीनां मण
भूरां जलथी भूरां नभमां थवा जाय छे

चर्या थयां
ना चथांथवांना टोळे टोळे हृदय आपडुं मिनसिम्रल अटवाई जाय छे
व्होवातां मेनानां अंसुवन
व्होवातां मेंनां ना अंसुवन
आसपास पीळी ल्हेरीने पांख शामळी टेकसी टेकसी रचे सनातन कालिंदी जल रास
लिपेाजी ऊंडा ऊंडा श्वास

आमळी आंतरडे उच्छ्वास
मचावेा शोर दायरा सरघस या हडताल
खडाखड खडतल काले मालगाडी के डिब्बे साले यार सभी हुम साथ
गरजना अयसा मूसळधार
भूंगळा मिलना जयसा
पिछु मिले जो चान्स भेागळेा भांगी भागुं काले पानी रस्सी बांधुं.
ये दरवाजा तोडुंगा

दंडा लेके मारुंगा

आटले एटले पाणी : PLEASE
गेाळ गेाळ धाणी
दंडा छे छे पाणी
गेाळ गेाळ धाणी
गंदा छी छी पाणी
गेाळ गेाळ धाणी
क्यां छे पाणी क्यां आसमान
गेाळ गेाळ धाणी
क्यां छे रुदन ने क्यां इनसान
गेाळ गेाळ धाणी
क्यां छे अंसुवन क्यां मुसकान
गेाळ गेाळ धाणी
क्यां छे रूणुं क्यां छे प्यास
गेाळ गेाळ धाणी

१ एतद् जून ८५

ક્યાં છે આઘે ક્યાં છે પાસ
ગોળ ગોળ ધાણી
ક્યાં છે ગોકુળ ક્યાં પ્રભાસ
ગોળ ગોળ ધાણી
ક્યાં છે ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
અમકો મિતવા ખબર નહી હે

એતદ્ જૂન '૮૫ ૩

હરીશ મીનાશ્રુ

(જેણે હાથથી, પગથી, હોઠથી ને જીભથી પ્રેમ સહ્યો તે સૌ હવે એકાકાર)

ચંચળ-ઉતાવળાં ને અદૂગડાં ખિશકોલાં-ચમકતાં
ચટાપટાળ-બાલુડાં-બ્હાવરાં-થડિયેથી નીતરતાં
તતકાળ રાખોડી-ફૂંશિયાર-પંપાળતાં પંપાની પાળ
પોચા પેટ-છેટેથી છટકતાં બલમા હમાર.
ખિશકોલાં-ભૂખરાં-એકલાં-અતૂલ-ચપળ ખિશકોલાં.
એમાંથી એકની આ વાત
ઝાંખીઝાંખી ને રળિયાત
જીવની સ્હેજ જુદી
જાણે માટીની ગુદ્દગુદી
તે નાઠી વાયુની વંડી કૂદીને
પેલી ભીલડીના ઘર ભણી...
એક પુરુષની કોમળ હથેળીનો ભાર એની પીઠ પર
ને એનું રૂંછેરંછું નકરું એક માદાનું-શરમ ભરેલું ગભરુ.

●

પવનનાં છોડિયાંથી ઢંકાયેલી
અરણ્ય મધ્યે, પથરાની કઠિણ નાર.
અગ્નિની ઝાળથી તવાયેલું
એનું શરીર
સૂની માટીનું ખમીર
–સળેકડી જેવું ક્ષીણ ને સ્થવિર
ખડ-ખિશકોલાં-કપિયૂથ-ખગની તાજી ઉગાર-ચણોઠી લૂમખાં
ફગશી જડીબૂટી-કે જીવજંત-ગૂંદાનાં ફળ પિષ્ટ-ગળચટાં

ફૂલ-ફૂદાં. ને સ્હેજ સ્હેજ ભેજની વચમાં સંતાયેલું
આ વનસ્થળિનું જવાહિર
—એનું શરીર
પરાળકુશકાના ઉદાસ ઢગલામાં જાણે
ફફડે જીર્ણ મલીર – એનું શરીર
અરે, કેવળ ચીંદરડી
પવન છોડિયાંથી ઢંકાયેલી જે કેવળ ભીલડી
જે કેવળ કિરાત
જેનાં મનમાં એક મિરાત
—જેનું બીજું નામ સબૂરી
જેના શુદ્ર હોઠને કોઈ ભાષા ક્યારેય ના'વડી.

■

અલી, પેલો તો ઠેઠ ઓયડી લગી આવી પહોંચ્યો રે
ને એક ઊંડું ય ભરાયું
એના ફફડતા પિતાંબરની કોરે...

આટલું બોલતાં તો
પીઠ પરથી પંજો ઠાલવી દીધો
એની ચામડીની કોથળી જેવી કરચલિયાળ છાતી પર
ને ખિશકોલાંનાં ટોળામાં એ થઈ ગઈ છૂ
ખંખેરી દઈ, આમ, અહીં રૂંછેરૂંછું.

■

પથ્થરના કણ કોમળ થયા ને તતકાળ
છૂટી પડી એક કન્યા
એના હલનચલનથી પડે પવનમાં ખંજન
એનાં ઝાકળનાં ઉચ્છલ ગાત્રો
શગની માફક સુખદ સ્નાયુઓ ચળક્યા
—એ સ્પર્શધન્યા ઝૂરી પડી
સૂકઈ ગયેલાં બોરાં જેવાં એનાં દીંટાં ખીલી ઊઠ્યા
ભરાવદાર કથ્થૈફૂલ જેમ ફફડી ઊઠી
એની સ્તનશ્રી
એની ત્વચાનો રંગ થઈ ઊડ્યો

તરફડતો તંગ ને તૂરો
હોઠનો તાંબૂળ ને લોચનનો ભૂરો

વનકેડીની રેણુનો મૂઠો ભરી સેંથીમાં ભભરાવ્યો
ને આંસુપાલવની ફૂંપેથી લળી પડી
જળની લવણપાંખડીઓ

ફૂંટીની દીવડીમાં ચપટી અબીર બળ્યું
ને ઊછળ્યું કિરમજી પેટનું પોયણપાંદ

એની પૃથુલ બગલમાં બાઝેલાં ટીપામાં અબઘડી
ઊતરી આવ્યો મેદૂર ચાંદ
—ફરીથી, કોઈને રીઝવવા.
કનક થકી તરબોળ સાથળના જરીભરતમાં
સુખથી જેમ રૂપાના સોળ ઊડ્યા
—અને એ ટદ્દાર થઈ સ્હેજ તગતગી, સુખડની સળી !

■

અલી, મારા મરદની અકતલ ચાલ
મારી સાહ્યબી
મારો સાહ્યબો પગ ઘાલે ત્યાં અબી ને અબી
પાથરી દે મારી ફૂમળી
તળપદ કાયાની સુખતળી...
—સ્હેજ કડૂચી, સ્હેજ મધુરી, સાવ ઉઘાડી ઘેલી ને
મહૂડાંની પાંદડીઓથી પલળેલી એ કશુંક બગડી.

■

કાયા કેવળ સ્ફટિકરમ્ય ને રૂંવેરૂંવું પૂંકેસર
હાડ માંસ ને રુધિર — હવે ક્યાં ?
હાડ માંસ ને રુધિર — હવે ક્યાં ?
રુધિર મહીં રગદોળેલું મંદારફૂલનું ઓવર

છૂંદાઈને રજકણ સઘળાં છંદ
જેનાં જળ સઘળાં બારીક નિર્મળ ને નંદ

રજરજ રંજીને સિંગારે સોળાં

ભૂરા કિરમજી ઘટ્ટ પોપટી ને પાકટ તંબોળાં
છિદ્રછિદ્રમાં હવે નિમંત્રણ ઊઘડે પિંગળાંહોળાં
ચાંદનીમાં રજોટાયેલી ઉન્મદ પ્રેયસી
બોરાંનાં તૂરા આસવની અંજળિ ઢીંચી
ઢોલની ડોક જેવું લથડી
લોચન મીંચી
ચકચૂર ભીલડીના અક્ષત શરીરમાં
અહૂગડી ઢળી પડી.

■

જેની પીઠ પર છે ભાર તત્પુરુષના પંજાનો
એનાં પગલાંનાં દદડતા રેલવાથી ખૂંદાય
મારાં મર્મસ્થળો—
હવે કાગળ સઘળા પરવાળાના ટાપુ
ને કવિતા સઘળી
અબરખના દડમાં ખિશકોલાંનાં
ઝરતાં ભારે પગલાં...

કમલ વોરા

૧

આઘે ભૂરાં જળ

બરોબર વચ્ચે
કાગડો
પીંછાં પર
સોનેરી આકાશના પડછાયા
કાગડો ઊડે
તો પ્રચંડ પડછંદ વેગે વહે સમુદ્ર
કાગડો ન ઊડે
તો હળવે હળવે
કાળા કાળા કાળમીંઢ ખડક
આ જળ

છાતીમાં અણિયલ લાંબી ચાંચે
કાગડાને હું પસાર કરી ગયો
તો સામે અસંખ્ય સોનેરી કાગડા
ચાંચમાં
સમુદ્ર ઘૂઘવાટના પડઘા
આઘે ભૂરા સૂર્યો
પાછળ ઘેરાં આકાશ
હું પીછું ફેરવું

૮ એતદ્ જૂન ૮૫

તો ઘૂમરી લેતા વીંટળાઈ વળે મને આ કાગડાઓ
હું પીઠ ન ફેરવું
તો હળવે હળવે
કાગડાઓ ભૂરું ભૂરું ધુમ્મસ

છાતીમાં કશું જળવત્ ઝળહળ
ને હું ભૂરા પથ્થરનો
સામે સોનેરી ધુમ્મસ
આઘે કાળો કાગડો

૨

એક આભ એક ભાણુ એક કાગ
એક કાગ એક આભ એક આણુ
એક આણુ એક આભ એક ભાણુ
એક ભાણુ એક કાગ એક ચાંચ
એક ચાંચ એક પાંખ એક આભ
એક આભ એક કાગ એક ભાર
એક ભાર એક ભાસ એક સાચ
એક સાચ એક કાગ એક ભાસ
એક ભાસ એક કાચ એક કાગ
એક કાગ એક કાચ એક કાક
એક કાક એક કાચ એક ચાંચ
એક ચાંચ એક ભાણુ એક કાચ
એક વાગ એક આગ એક કાગ
એક કાગ એક વાગ એક વાઘ
એક વાઘ એક ચાલ એક તાલ
એક કાગ એક કાગ એક કાગ

એતદ્ જૂન

કમલ વોરા

કેવટ કિલ્લો
તૂટ્યો

તૂટ્યા
પ્હેલાં તો
હાથીઓએ સોંઢસમણાં પછાડી
વાળી દીધેલા ખિલ્લા
મજાગરાંની પથ્થર ખિલ્લીઓ
પછી ભૂરો ભૂક્કો થઈને સરી પડી
હચમચ્યા
જડબેસલાક જડી બારસાખો ઊખડી
ને દરવાજા ખૂલી ગયા
ખુલ્લી તલવારોએ
હયદળ
દરવાનોની બખ્તર છાતી ખોલી
કૂદી ગયું
રાતા ભાલાઓની અણીના ઝગારે
ગોખમાં કેસરિયાળી મશાલો લળી
આવે
ડુંગરો પછવાડે સૂર્યો પડ્યા
ખાલી હવેલીઓમાં
કેટક
અગ્નિ થઈ ફરી વળ્યું

કાંગરા વીંધાયા
ભીંતોમાં ભંગાણ પડયાં
પડતા પથ્થરો સાથે યોદ્ધા ગબડયા
ધજાઓ ઊતરી
સાંકળોના ખણખણાટે
પથ્થર અશ્વોના પગ તૂટયા
ને સૂમસામ

પછી
ખંડિયેર કિલ્લા પર કયાંક રહી ગયેલી
એક રાતી પતાકા
ફ્ડફ્ડતી હતી
કિલ્લો હોય છે
કિલ્લો તૂટે છે

એતદ્ જૂન ૮૫

ખરતાં, મોટાં થતાં માંહ્યથી

કાનજી પટેલ

ટાઢું જળ પરોઢિયું.
ઘડો ખળામાં.
ઢાંક્યું મુખ.

ઘડીમાં અંધારગાભ નીલપીળાસોનેરીતાંબારંગી ભડકે બળે
અરુણ અરુણ ઊગમણું.
થડમૂળ ઝગારા મારે.

જોયું જળપડદાના અંતરવાસમાં.
જળપડદામાં કચરકચર ઢેફાનો ફણગો.
કદી આભથાંભલો, વળી ફૂદું ઝીણું.
ધડાક ઊડે માથું અને ઘેન પામીએ.
પાતાળથણુગ જળફેણ નસેનસ.
અડુંઅડું વધી ચાલે.
ફૂલ ગંધનું મચ્છ થઈને છટકે.
લાવા ગાંગરે લદલદ.
ઊડે ગાઉથી છાંટા.
ઊભા આભને ઊસળી આવે સૂરજ.

વળગે ઉભડા એટએટલા.
અડાબીડ નસકોરાં.
ટશર ઊંચીના ગાજે ડામલા.
અશ્વગ્રામઅસવાર એકંદર.
વાયરો તાતી તેગ.
ડિલના ફૂરચા.

૧૨ એતદ્ જૂન ૮૫

દશે દિશાઓ ભરીભરી હેષાથી.
લથડે આંખની બાથ.
ઝળઝળિયું ધરતીઆભનો સાંધો.
ધ્રૂજતી થરું ભોંય ઠરે.
ટાઢી પડતી ચેહ.

થાળ ને જળની પેલી ગમ.
ખરતાં, મોટાં થતાં માંહ્યથી ભંભોલાં પાતાળ.

એતદ્ જૂન ૮૫

હર્નાન્દો ટેલિસ
અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

એ ચૂપચાપ પ્રવેશ્યો ત્યારે હું ટપટપી પર મારા સારામાં સારા અસ્ત્રાને ઉપરતળે કરતો ધાર કાઢી રહ્યો હતો. એની ઓળખ પડતાંની સાથે જ હું ભયનો માર્યો ધ્રૂજવા લાગ્યો પણ તે તરફ એનું ધ્યાન ગયું નહીં. અસ્ત્રાને ધાર કાઢવાનું ચાલુ જ રાખ્યું અને એ બહાને મેં મારી લાગણી છુપાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મેં અંગૂઠાની ટોચ પરના માંસલ ભાગે અસ્ત્રાની ધાર અડકાડી તપાસી પણ લીધી અને પછી અજવાળામાં ધરી જોવા લાગ્યો. એ વખતે તે પોતાનો કારતૂસભર્યો પટો ઉતારી રહ્યો હતો. એમાં પિસ્તોલ રાખવાનું પાકીટ પણ ઝૂલતું હતું. ભીંત પરની એક ખીંટીએ પટો ભેરવી એણે તેની પર પોતાની લશ્કરી ટોપી ભેરવી દીધી, પછી ટાઈની ગાંઠ છોડતો મારા તરફ આવતાં બોલ્યો: 'ભયાનક ગરમી પડે છે, જલદી દાઢી કરી નાખ જોઈએ.' અને એક ખુરસીમાં બેસી ગયો.

એની દાઢી ચાર દહાડાની વધેલી હતી એનો ખ્યાલ મને તરત જ આવી ગયો. ચાર દહાડા અમારાં દળોની શોધ કરવાની તાજેતરની કામગીરીમાં વીત્યા હતા. એનો ચહેરો ખૂબ ગરમીને લીધે લાલ થઈ ગયો હતો. કાળજીપૂર્વક હું ફીણ તૈયાર કરવા લાગ્યો. [સાબુની] થોડીક ચીર કાપી, પ્યાલામાં નાખી, તેમાં થોડુંક ઊનું પાણી રેડ્યું અને બ્રશથી હલાવવા લાગ્યો. તરત જ ફીણ તૈયાર થવા માંડ્યું. 'દળમાંના બીજા જુવાનડાઓની દાઢી પણ આટલી જ વધી ગઈ હશે.' મેં ફીણ હલાવતાં હલાવતાં શરૂ કર્યું.

'પણ તું જાણે છે કે અમે બધાને ઠેકાણે પાડી નાખ્યા છે. મુખ્ય મુખ્ય નેતાઓને પકડી લીધા. કેટલાકને મરેલા લઈ આવ્યા અને જો કે કેટલાક હજુ જીવતા છે, પણ તેમનાયે ઘડીઓ તો ગણાઈ જ ચૂકી છે.'

'તમે કુલ કેટલાને પકડયા ?' મેં પૂછ્યું.

'ચૌદ. એમને શોધવા અમારે જંગલમાં ઊંડે જવું પડયું પણ છેવટે બધાને શોધીને જ જંપીશું. એમાંનો એકકે જીવતો રહેવાનો નથી. એકકે નહીં.'

મારા હાથમાંના બ્રશને ફીણુ વળેલું જોઈ એ ખુરસીમાં પાછળ તરફ ઝૂકયો. હજી એને નેપકીન વીંટાળવાનો બાકી હતો. હું અસ્વસ્થ થઈ ગયો હતો એ નિઃશંક હતું. મેં ખાનામાંથી નેપકીન કાઢયો અને મારા ગ્રાહકની ફરતે વીંટાળી ગાંઠ મારી. એણે વાતો કરવી ચાલુ જ રાખી. કદાચ એને એમ હશે કે હું એના પક્ષે સહાનુભૂતિ ધરાવું છું.

'બીજે દહાડે અમે જે કંઈ કર્યું તે પરથી શહેરે બોધપાઠ લીધો હશે.' તેણે કહ્યું.

'હાસ્તો.' એની પરસેવાયુક્ત ગરદન નીચે ગાંઠ મારતાં મેં કહ્યું.

'જોવા જેવી થઈ ગઈ તે દહાડે તો.'

'હાસ્તો વળી.' બ્રશ લેવા પાછળ ફરતાં મેં જણાવ્યું.

પછી, જાણે બેહોશ થઈ ગયો હોય એમ, બ્રશના કોમળ સ્પર્શની રાહ જોતો તે આંખો મીંચી પડયો રહ્યો. એને આટલી નજીકથી મેં કયારેય જોયો નહોતો, જે દિવસે ફાંસીએ ચઢાવાતા બળવાખોરોને જોવા એણે શહેરની પ્રજાને સ્કૂલના પટાંગણમાં એકઠા થવાનું ફરમાન કાઢ્યું હતું એ દિવસે મેં એને નજરોનજર જોયો હતો, પણ તે ક્ષણ વાર માટે જ. પણ ફાંસીએ લટકેલા વિદ્રોહીઓના મૃત દેહોના કમકમાંપ્રેરક દશ્યે, આ માણસને નિહાળતો મને અટકાવ્યો હતો. એ ચહેરો સાવ તિરસ્કારપાત્ર નહોતો એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય. એની દાઢીને કારણે તેની ઉંમર વધુ લાગતી હતી અને તે એને ઉઠાવ આપતી નહોતી. એને બિલકુલ શોભા નહોતી દેતી. એનું નામ ટોરેસ હતું. કેપ્ટન ટોરેસ. એક તરંગી માણસ ! ખરેખર તરંગી – નહિ તો વળી બળવાખોરોના નગ્ન મૃત દેહોને જાહેરમાં લટકાવી એની પર નિશાનબાજીની પ્રેક્ટિસ કરાવવાનો વિચાર બીજા કોને આવે ? હું પહેલી વારનું ફીણ લગાડવા માંડયો. આંખો મીંચેલી રાખીને જ એણે આગળ ચલાવ્યું : 'કોઈ પણ જાતના ખાસ પ્રયત્ન વગર હું ઊંઘી જઈ શકું છું.' તે બોલ્યો, 'પણ આજે બપોરે ઢગલો કામ કરવાનાં બાકી છે.' મેં ખોટેખોટી બેપરવાઈનો ભાવ ચહેરા પર આણતાં પૂછ્યું, 'નિશાન-બાજોની ટુકડીવાળું ?' 'એવું જ કંઈક, પણ એનાથી થોડુંક ઊતરતી કક્ષાનું.' મેં એના ચહેરે સાબુ લગાડવાના કામમાં જીવ પરોવ્યો. મારો હાથ પાછો ધ્રૂજવા

માંડયો પણ એને એનો અણસાર નહોતો આવ્યો એ મારે માટે સારું હતું. પણ જો એ મારી દુકાને આવ્યો જ ન હોત તો તેને હું સૌથી સારું થયું ગણત. ખેર. મારા પક્ષના ઘણા સભ્યોએ એને મારી દુકાનમાં પ્રવેશતાં જોયો હોવાનો પૂરતો સમ્ભવ હતો અને દુશ્મન પણ કોઈકના છત નીચે આવ્યો હોય એટલે અમુક નીતિનિયમો આપોઆપ લદાઈ જાય છે. મારે બીજા કોઈ પણ સામાન્ય ગ્રાહકની જેમ એની દાઢી પણ પૂરેપૂરી કાળજીપૂર્વક, ઇજા ન પહોંચે એમ, એક પણ ટીપું લોહી ન નીકળે એની કાળજી સાથે મુંડવી જ રહી. એની દાઢીનાં ઝીણાં ઝીણાં ખૂંપરાં અસ્ત્રાને આડાઅવળો ન જવા દે એવું ધ્યાન રાખવું જ રહ્યું. એના ચહેરાની ચામડી સાફસુથરી, સુંવાળી અને ઝગઝગાટવાળી બની આવે એ જોવું જ રહ્યું જેથી ચહેરા પર હાથ ફેરવતી વખતે એકેય વાળ જણાય નહીં. હા, હું અંદરખાનેથી બળવાખોરોમાંનો જ એક હતો, પણ સાથોસાથ એક કર્તવ્યનિષ્ઠ વાળંદેય હતો અને ચોક્સાઈપૂર્વકની કામગીરી માટે પંકાયેલો પણ હતો અને આ(ની) ચાર દિવસની વધેલી દાઢી મારી સામે પડકાર બનીને ઊભી હતી.

મેં અસ્ત્રાનું ખોખું હાથમાં લીધું અને તેમાંથી અસ્ત્રો કાઢયો અને ચહેરાની એક બાજુ પકડી નીચે તરફ ફેરવવા માંડયો. અસ્ત્રો સરસ ચાલતો હતો. એની દાઢી સખત અને સુક્કી હતી. ખૂંપરાં બહુ મોટાં નહોતાં પણ જાડાં ઘણાં હતાં. ધીમે ધીમે તેમની નીચેથી ચામડી દેખાવા લાગી. અસ્ત્રાના પાના પર ફીણ અને ખૂંપરાંના મિશ્રણથી ખાસ પ્રકારની તડેડાટીવાળો અવાજ થવા લાગ્યો. વચ્ચે વચ્ચે પાનાની ધાર પર વળગેલા સાબુ-વાળના ફુગ્ગાને સાફ કરવા હું થોડું અટક્યો અને તે જ વખતે ટપટપી પર પાછો અસ્ત્રો તેજ કરી લીધો, કેમ કે હું એક, બધો સરંજામ વ્યવસ્થિત અને કાર્યક્ષમ રાખનાર વાળંદ હતો. આંખો મીંચીને બેસી રહેલા મારા આ ઘરાકે હવે આંખો ખોલી, ઓઢણાતળેથી એક હાથ બહાર કાઢયો અને ચહેરા પરના ફીણ વગરના ભાગ પરના એક ખીલને પકડતાં/ખેંચતાં બોલ્યો: 'આજે સાંજે ૭ વાગ્યે સ્કૂલ પર આવજે.' 'કાલના જેવું જ આજે પણ ત્યાં છે કે શું?' મેં છળી ઊઠતાં પૂછ્યું: 'કાલ કરતાં કંઈક વધુ સારું.' તેણે જવાબ દીધો. 'તમારો શો વિચાર છે?' 'હાલ તો કંઈ જ નક્કી નથી પણ અમે મનોરંજનના કાર્યક્રમ કરીશું.' ફરી પાછો તે આંખો મીંચી ખુરશી પર અંઢેલી ગયો. હું અસ્ત્રો સમતોલ રાખી એની પાસે ગયો. 'તમે શું એ બધાંયને સજા કરવાની યોજના ઘડો છો?' મેં નમ્રતા-પૂર્વક સાહસ કરી પૂછી પાડયું. 'બધાંને જ.' ફીણ એના ચહેરે સુકાવા લાગ્યું

હતું. મારે ઝડપ વધારવી પડી. અરીસામાંથી મેં શેરી તરફ જોયું. શેરીમાં બધું યથાવત્ હતું. કરિયાણાની દુકાન, તેમાં બેત્રણ ગ્રાહકો સાથે, જેમની તેમ હતી. પછી ઘડિયાળ ભણી નજર ફેરવી. બપોરના બે ને વીસ થઈ હતી. અસ્ત્રો નીચે તરફ ચાલી રહ્યો હતો. હવે, અલબત્ત બીજા ગાલે. જાડી, ભૂખરી દાઢી. એણે તો પેલા કવિઓ અને પાદરીઓની પેઠે દાઢી વધારવાં જોઈએ. એને શોભે એમ છે. ઘણાં એને ન ઓળખી શકે. જો કે, સરવાળે તેથી તેને લાભ જ રહે. મેં વિચાર્યું અને હવે ગળાના આગળના ભાગે આવ્યો. ત્યાં તો ખસૂસ અસ્ત્રો બહુ સાવધાનીથી જ ચલાવવો પડે. ત્યાંની દાઢીના વાળ જો કે નરમ હતા પણ ગૂંચળાંવળેલાં હતાં. વાંકડિયા વાળવાળી દાઢી. ગમે તે નાજુક બિન્દુએ વાગી પડે ને લોહીનો ટશિયો ફૂટી નીકળે. એક કુશળ વાળંદ હોવાને નાતે મેં મારા કોઈ પણ ગ્રાહકને કદીયે આવી ઇજાનો ભોગ થવા દીધો નથી. તેમાંયે વળી આ તો આલા દરજ્જાનો ગ્રાહક હતો. અમારામાંના કેટલા બધાને એણે ગોળીએ દેવાનો હુક્મ કર્યો હતો!! પણ એ વિશે કશું ન વિચારવું જ બહેતર હતું. ટૉરેસને ખબર નહોતી કે હું એનો દુશ્મન હતો. એને કે [બીજા] કોઈનેય ખબર નહોતી. અમારામાંના બહુ ઓછા જાણતા હતા કે હું વિદ્રોહીદળનો સભ્ય છું. બળવાખોરોને મોતને ઘાટ ઉતારવા ટૉરેસ શી યોજના ઘડી રહ્યો છે અને શહેરમાં એ શી હિલચાલ કરી રહ્યો છે તેની પર મારે નજર રાખવાની હતી. તેથી જ આ ક્ષણે એ મારા કબજામાં હોય છતાં મારે એને શાન્તિપૂર્વક જીવતો પાછો જવા દેવો પડે તે પરિસ્થિતિમાં મને શી લાગણી થાય તે સમજાવવી મુશ્કેલ છે.

દાઢી લગભગ થઈ જવા આવી હતી. એ દાખલ થયો એ વખતે લાગતો હતો એના કરતાં 'હવે' તે ઓછી ઉંમરનો લાગતો હતો. સ્ફૂર્તિ પણ વધુ લાગવા માંડી. હું માનું છું કે વાળંદને ત્યાં જનાર હરકોઈ આદમી માટે આ સાચું છે. મારા અસ્ત્રાની કરામતથી ટૉરેસ પુનઃ યૌવન પામ્યો. પુનઃ યૌવન, કારણ કે હું એક બાહોશ કારીગર છું. આખા શહેરમાં હોશિયારમાં હોશિયાર ગણાઈ શકું એવો. થોડુંક વધુ ફીણ તેની ચિબુક પર. તેના હૈડિયા પર. એના ગળાની ધોરી નસ પર. એ કેવી ગરમ થઈ આવી છે! ટૉરેસને પણ મારા જેટલો જ પરસેવો થતો લાગે છે, પણ એ ડરતો જરાયે નથી. સ્વસ્થ છે. પકડાયેલા વિદ્રોહીઓનું સાંજે શું કરવું તે પણ હજુ તેણે વિચાર્યું નથી! જ્યારે હું? હાથમાં અસ્ત્રો ઝાલી ચામડી પર શૂન્ય મને ફેરવતો, લોહીના ટશિયા ફૂટી નહીં નીકળે તેની તકેદારી રાખતો કશો વિચાર પણ કરી શકતો

નથી. છાને એ અહીં આવ્યો. હું એક ક્રાન્તિકારી છું, ખૂની નથી! અને મારે એને મારી જ નાખવો હોય તો કેટલું સહેલું છે! અને તે જરૂર મોતને લાયક પણ છે જ! લાયક છે? ના, કેવો શેતાની વિચાર! કોઈકને ખાતર કોઈકને ખૂનીમાં ખપવું પડે એ કંઈ સારી વાત છે? એમાં તમને શું મળે છે? કંઈ જ નહીં! એકને મારો તો તેનું વેર લેવા બીજો આવશે, પછી બીજા-ઓ આવશે, પછી ત્રીજા-ઓ આવીને બીજા-ઓને મારશે. ચોથા-ઓ આવી ત્રીજા-ઓને મારશે ને એમ લોહિયાળ જંગ રચાશે. હું ધારું તો એને ગળે ઘા કરી મોતને ઘાટ પહોંચાડી દઈ શકું: સહેજ દબાવીને અસ્ત્રો ખેંચી દઉં નસ પર. એને ચીસ પાડવાનોયે વખત ન મળે, કેમ કે અત્યારે તે આંખો મીંચીને બેઠો છે એટલે મારા અસ્ત્રાની તીક્ષ્ણ અને ચમકતી ધાર અને મારી આંખોમાં આવેલી ખૂની ચમક તે જોઈ શકે એમ નથી. પણ લ્યો, હું તો ખરેખર ખૂન કરનારની પેઠે ધ્રૂજું છું! એના ગળામાંથી લોહીની એક સેર ઊડીને ઓઢણિયા પર, ખુરશી પર, મારા હાથ પર અને ફરસ પર પ્રસરી રહે. પણ પહેલાં મારે બારણું બંધ કરવું પડે અને લોહી આખી ફરસ પર ફેલાઈ રહે. ગરમ, જલદી લૂછાય નહીં. લોહીનો રેલો વહેતો-વહેતો શેરીમાં પહોંચે. લાલ રંગનો રેલો. હું ચોક્કસપણે કહી શકું કે એક જ બળપૂર્વકનો ઊંડો ઘસરકો પૂરતો છે. કશું પણ દર્દ ન થવા પામે એને. પણ પછી એની લાશનું શું કરવું? કયાં વગે કરવી? મારે આ બધું પડતું મૂકીને ભાગી છૂટવું પડે. દૂર દૂર ક્યાંક આશરો લેવો પડે. છતાં છેવટે તો એ લોકો મને શોધી કાઢે જ. 'કેપ્ટન ટોરેસનો ખૂની! દાઢી કરતી વેળાએ ગળે વાઢ કર્યો સાલાએ! કાયર કયહીંનો!' બીજી તરફ 'આપણા બધાનું વેર વાળનાર' 'અવિસ્મરણીય નામ' અને પછી મારું નામ મુકાશે. 'હતો તો સામાન્ય વાળંદ પણ કોઈનેય ખબર ન પડી કે આપણા મહાન ધ્યેય માટે ઝઝૂમનારો વીર નર હતો એ!'

આ બધાનો નતીજો શો? 'ખૂની' કે 'વીર?' મારું ભાવિ અસ્ત્રાની ધાર પર આધારિત છે. હું મારો હાથ સહેજ જ વાંકો કરું, સહેજ જ અસ્ત્રા પર વધુ દાબ આપું અને—અને—અંદર ખૂંપી જાય. ચામડી રેશમ યા રબરની જેમ દાદ આપે અને લોહી તો તરત જ ફૂટી નીકળવા ટાંપીને બેઠું છે! આવો તેજ ધારવાળો અસ્ત્રો ધાર્યું કરે જ. મારો સારામાં સારો અસ્ત્રો છે. પણ હું ખૂનીમાં ખપવા નથી માગતો. ના સાહેબ, ના. મારા હાથે હું લોહી રેડવા ઇચ્છતો નથી. ફક્ત દાઢી જ, બીજું કંઈ નહીં. તમારો તો માણસ મારવાનો ધંધો જ છે. જ્યારે હું તો એક વાળંદ છું. દરેક માણસ પોતાનું કામ કરે. દરેક પોતાની જગ્યાએ સારો. તેનું કામ તે કરે, મારું કામ હું કરું.

મૂળ : વેયૂન બૂથ
આંશિક અનુવાદ : હરિવલ્લભ ભાયાણી

ચિકાગો યુનિવર્સિટી તરફથી પ્રકાશિત ત્રૈમાસિક 'ક્રિટિકલ ઇન્કવાયરી'ના પાંચમા ગ્રંથનો પહેલો અંક (૧૯૭૮) મેટફરને લગતો વિશેષાંક છે. તેમાં એ યુનિવર્સિટીમાં યોજાયેલા મેટફરને લગતા સંમેલનમાં વંચાયેલા નિબંધો તેમનાં શોધિતવર્ધિત રૂપે પ્રકાશિત થયા છે. તેમાંના મને રસપ્રદ લાગેલા થોડાક નિબંધોમાંથી (૧) વેયૂન બૂથના નિબંધ 'મેટફર ઍઝ રેટરિક'ના કેટલાક અંશો, તથા (૨) તે જ ગ્રંથમાં પ્રકાશિત તેમનો પૂરક લેખ 'આફ્ટરથોટ્સ ઑન મેટફર' અહીં ઘણુંખરું અનુવાદરૂપે રજૂ કર્યા છે.

'મેટફર' સંજ્ઞા અનેક વિવિધ અર્થો ને અર્થચ્છાયાઓ ધરાવતી થઈ છે. 'રૂપક', 'લક્ષણા', 'ઉપચાર' જેવી ભારતીય કાવ્યવિચારમાંની સંજ્ઞાઓ તેને માટે કેટલાક સંદર્ભોમાં નભે ખરી. મેં અહીં અંગ્રેજી સંજ્ઞા ઘણુંખરું એમ ને એમ રાખી છે, તો કેટલેક સ્થળે 'રૂપક' સંજ્ઞા પણ યોજી છે, જેને 'મેટફર'નો પર્યાય ગણવો. શીર્ષકમાં 'રેટરિક' માટે 'વાગ્મિતા' કે 'વાગ્ડંબર'ને બદલે 'વાચિક અલંકરણ' સંજ્ઞા યોજી છે. બૂથનું અદ્યતન પુસ્તક છે 'ક્રિટિકલ અન્ડરસ્ટૅન્ડિંગ : ધ પાવર ઍન્ડ લિમિટ્સ ઑવ પ્લુરલિઝમ'.

[૧]

મેટફરને લગતી આધુનિક ચર્ચાવિચારણા વૈચારિક ઇતિહાસગત એક મહત્તમ સંચલન હોય એમ લાગે છે. ગત પચાસ વરસના ગાળામાં મેટફરની ચર્ચા ઉત્તરોત્તર અસાધારણ વેગે ફાલતી રહી છે. મેટફરને લગતાં જેટલાં પુસ્તકલેખાદિ ૧૯૪૦ની પહેલાંના સમગ્ર ગાળામાં પ્રકાશિત થયેલાં છે, તેના કરતાં કેવળ ૧૯૭૭ના એક જ વર્ષમાં વધુ પ્રકાશિત થયાં છે. થોડા વખતમાં જ 'મેટફિઝિશનો' કરતાં 'મેટફેરિશનો'ની સંખ્યા વધી જવાની એમાં કોઈ શક નથી.

માનવવિદ્યાઓ જ નહીં, સામાજિક અને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો પણ મેટફરમાં ઊંડો રસ લઈ રહ્યાં છે. માત્ર શિબલ્ઝનો પ્રચંડ સંદર્ભગ્રંથ 'મેટફર : ઍન ઍનોટેટિડ બિબ્લિઅગ્રફી ઍન્ડ હિસ્ટરી' (૧૯૭૧) જોનારને પણ આનો ખ્યાલ આવશે.

'મેટફર'ના અત્યારસુધીમાં એટલા બધા વિવિધ અર્થો ને વ્યાખ્યાઓ કરવામાં આવેલ છે કે ભાષામાં કે ઇતર માધ્યમમાં થતી કોઈ પણ એવી માનવીય અભિવ્યક્તિ નથી, જેને કોઈક વ્યાખ્યા નીચે આપણે મેટફર ન ગણી શકીએ! પરિણામે એ સંજ્ઞા નકામી બની ગઈ છે. સંજ્ઞાનો જ્યારે કોઈ પણ અર્થ થઈ શકતો હોય ત્યારે એ સંજ્ઞા નિરર્થક બની જાય છે. જો કે તે સાથે એ વાત પણ ખરી છે કે મેટફરની અમુક સાંકડી વ્યાખ્યા પરત્વે કશીક સાદી સમજની સર્વસંમતિ પણ પ્રવર્તતી હોવાનું જણાય છે, અને કેટલાંક ઉદાહરણો આ વિષયમાં રસ ધરાવતા સૌને મેટફર લેખે સ્વીકારવામાં વાંધો હોતો નથી.

*

જે પ્રકારના મેટફરોની આપણે સૌથી વધુ ખેવના કરીએ છીએ, એ મેટફરો હંમેશાં રૂપકાત્મક સંરચનાની અંતર્ગત હોય છે—તેમની અંગભૂત હોય છે, અને એ સંરચનાઓ પોતે વ્યક્તિત્વો અને સમાજો ઉપર આધારિત હોય છે—એમની બનેલી હોય છે. મેટફરોની ઉચ્ચાવચતા કે ગુણવત્તાનું વિવેચન, આ દૃષ્ટિએ, જે સંસ્કૃતિની અંતર્ગત રહીને વિવેચન કરાય છે, તે સંસ્કૃતિની જ ગુણવત્તાનું વિવેચન બની રહેશે. રૂપકસર્જક દ્વારા નિર્મિત થતાં સ્વ-ચરિત્ર અને સંસ્કૃતિ—એ બંને દૃષ્ટિને ધ્યાનમાં લઈને કરાતું મેટફરનું વિવેચન પોતે જ સંસ્કૃતિની જાળવણી અને સુધારણાની એક પદ્ધતિ બની રહેશે. મારી આવી વિચારણા મને એક જમ્બર પ્રતિપાદ્યની દિશા તરફ દોરી રહી છે: (૧) અમુક સંસ્કૃતિ જે પ્રકારના મેટફરોની પ્રેરક હોય કે તેમને માન્ય ગણતી હોય તેની ગુણવત્તા દ્વારા, તથા (૨) તે સંસ્કૃતિ મેટફરના જે સમીક્ષકોને શિક્ષણ ને પુરસ્કાર આપતી હોય તે સમીક્ષકોની ગુણવત્તા દ્વારા તે સંસ્કૃતિની પોતાની ગુણવત્તાનું માપ અમુક અંશે નીકળશે.[1]

*

મેટફરની તપાસ વિવિધ અભિગમથી થતી હોય છે. પણ મારી સંસ્કૃતિને તેમજ મને સુધારવાના માર્ગોની શોધ લેખે મેટફરની તપાસ કરવી મને વધુ

૧. ડોક્ટોરોવના મતે તો રૂપકસર્જકો જગતના પ્રકટપણે સ્વીકૃતિ ન પામેલા આચારસંહિતા-વિધાયકો છે. સંસ્કૃતિઓનો વિકાસ એટલે તત્ત્વતઃ તો રૂપકોની આગે બઢતી વણજાર. જુઓ 'ફ્રોલ્સ ડોક્યુમન્ટ્સ,' અમેરિકન રિવ્યૂ, ૧૯૭૭, પૃ. ૨૩૧–૨૩૨

ફળપ્રદ લાગે છે. આ પ્રકારના અભિગમથી, પુસ્તકાલયોને આધ્યાત્મિક-સુધારણા સંસ્થાઓ બનાવી દેવાનો આરોપ મારા ઉપર કોઈ સહેજે મૂકશેઃ કહેશે 'તમે તો સાહિત્યના વિવેચકો ને પંડિતોને પોલા પયગંબરી અવાજો બનાવી દેશો — ને અત્યારે ફરી ભીડંભીડ કરી રહેલા પયગંબરોમાં નવાઓનો ઉમેરો કરશો'. આ ચેતવણી યોગ્ય છે એની ના નહીં, પરંતુ જો આપણે મેટફરને ગંભીર રીતે લેતા હોઈએ તો તેના વિશે ઉપર્યુક્ત અભિગમ વિચારવાનું અનિવાર્ય બને છે. પ્રશ્ન એ નથી કે આપણે રૂપકસર્જકોના વ્યક્તિચારિત્ર્યની તેમને પેદા કરતા અને પોષતા સમાજોની ગુણવત્તામાં ઊતરવું કે કેમ. હકીકતે આપણે બધાં હંમેશાં એમ જ કરવું પડતું હોય છે. કોઈ પણ મેટફરને સમજવો એટલે મેટફરના સર્જકના પક્ષકાર થવું છે કે તેનો વિરોધ કરવો છે એ બાબતનો નિર્ણય લેવો! વળી તેની સાથોસાથ એ નિર્ણય પણ લેવો કે તેનો મેટફર આપણો જે ઘાટ ઘડવા માગે છે તે રીતે આપણે ઘડાવું કે તેનો સામનો કરવો.

*

માનવજાતના ઇતિહાસમાં અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય સમાજ એ એકમાત્ર એવો સમાજ છે, જેના મોટા ભાગના વિચારકોનું એવું ગૃહીત છે કે વ્યક્તિગત ચારિત્ર્યની આલોચના કરવી, તથા તેમને પોષતી કે નષ્ટ કરતી સંસ્કૃતિઓની આલોચના કરવી એ રેશનલ નથી — તર્કબુદ્ધિ સાથે સંગત નથી. તેમની ઉચ્ચાવચતાને લગતા નિર્ણયોની બૌદ્ધિક ચકાસણી ન થઈ શકતી હોઈને, આપણે એ નિર્ણયો વિશે આપણી લાગણીઓ કે ગમાઅણગમા વ્યક્ત કરવા ઉપરાંત વધુ કશું કરી શકીએ — એવા પ્રકારની ઘોષણા કરનાર એ પહેલો સમાજ છે. પણ પાશ્ચાત્ય સમાજનું આ ગૃહીત ભૂલભરેલું હોવાનું હમણાંના ઘણા વિચારકોને લાગ્યું છે.[૨] એટલે જો આપણે માનીને ચાલીએ કે મૂલ્યોની તર્કબુદ્ધિ-સંગત

---

૨. આ અંગે જુઓ મારું પુસ્તક 'મૉડર્ન ડૉગ્મ ઍન્ડ ધ રેટરિક ઑફ ઍસેન્ટ', ૧૯૭૪ (ખાસ કરીને તેનું તથ્ય-મૂલ્ય-દ્વિભાજનની વિરુદ્ધ ચીંધેલી સાક્ષીઓ રજૂ કરતું પરિશિષ્ટ). આ ઉપરાંત જુઓ ઍલન ડૅનગનકૃત 'ધ થિઅરી ઑવ મૉરલિટી', ૧૯૭૭. એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે ૧૯૫૮ની પરિસ્થિતિના વિરોધમાં ૧૯૭૮માં ઘણાખરા વ્યવસાયી તત્ત્વજ્ઞો એવા મતના છે કે નીતિતત્ત્વ ઉપર આધારિત તર્કસરણિ તર્કબુદ્ધિની સાથે અસંગત જ હોય એમ ગણીને તેને ફગાવી દેવી એમાં તર્કબુદ્ધિનો જ વ્યાઘાત છે.

આલોચના કરવી એ સારી રીતે કઠિન હોય તો પણ શક્ય છે, તો આપણાં ધોરણો સ્થાપવા તથા સુધારવાનું, તેમજ તેમના વિશે વાત કરવાની રીતો સ્થાપવાનું તથા સુધારવાનું આપણે માટે અત્યંત આવશ્યક બને છે. અને આ પ્રકારના પરિદૃશ્યમાં, આપણે માટે રૂપકસૃષ્ટિઓ કે રૂપકનિષ્ઠ જીવનદર્શનો સમીક્ષા દ્વારા માનવીય જીવનને સુધારવાની યોજનાનું એક સુસ્પષ્ટ અને મહત્ત્વનું ઉદાહરણ બને છે. વળી એ યોજનાને પોતાને માટે રૂપકનો વિનિયોગ અનિવાર્યપણે કરવો પડશે – કેવળ અભિધામાં એટલી અવગમનશક્તિ નથી હોતી.

*

આપણી મોટા ભાગની સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓને આપણે મેટેફરોની તથા મેટેફરસર્જકોના વ્યક્તિચારિત્ર્યોની રૂપકાત્મક સમીક્ષા તરીકે લઈ શકીએ. જેમ કે પ્રમુખ ફિલસૂફીની પરંપરાઓ મૂળભૂત ચારપાંચ રૂપકો પર આધારિત હોવાનું સ્ટિવન પેપરે 'વર્લ્ડ હાયપોથિસિઝ' (૧૯૪૨)માં બતાવ્યું છે. એ રૂપકો હરીફ રૂપકોની ટીકા સામે અત્યારસુધી ટકી રહ્યાં છે. પ્રત્યેક તત્ત્વજ્ઞની વિચારધારાને અન્ય તત્ત્વજ્ઞોનાં રૂપકોની ખામીઓની સવિસ્તર ટીકા લેખે ઘટાવી શકાય... ટૂંકમાં દરેક વિદ્યાશાખામાં આ રીતની તેમનાં પરંપરાગત કે પ્રવર્તમાન રૂપકોની ટીકા–સમીક્ષા મળે છે. ધાર્મિક પરંપરાઓમાં ઈશ્વર સાથેના માનવના સંબંધોનાં રૂપકો સમાવિષ્ટ હોય છે, અને મહાન ધાર્મિક પરંપરાઓ તે છે જેમણે ઉદ્ભાવિત કરેલા એ સંબંધનાં રૂપકોની યુગેયુગે થતી રહેલી ટીકા સામે જીવંત રહી શકી છે. સંસ્કૃતિવિજ્ઞાનોમાં માનવ-માનવ વચ્ચેના, માનવ ને પ્રકૃતિ વચ્ચેના તથા માનવ ને સંસ્કૃતિ વચ્ચેના સંબંધોનાં રૂપકો અને તેમની ટીકાઓ સમાવિષ્ટ છે. તેવું જ વિવિધ સાહિત્યતત્ત્વવિચારો ને મનોવિજ્ઞાનોની બાબતમાં કહી શકાય. જેમ કે કવિને દર્પણ, ઉત્સ, સાધન, વસ્તુઓના નિર્માતા, શિક્ષાગુરુ, પ્રદીપ વગેરે તરીકે વર્ણવતાં ટકાઉ રૂપકો વિવેચનના ઇતિહાસમાંથી ઉદ્ધરણો દ્વારા રજૂ કરીને એમ. એચ. અબ્રામ્સે તેના 'ધ મિરર ઍન્ડ ધ લૅમ્પ : રોમૅન્ટિક થિઅરી ઍન્ડ ધ ક્રિટિકલ ટ્રૅડિશન' (૧૯૫૩) દ્વારા રૂપકનિષ્ઠ વિવેચનનું એક ઉત્તમ ઉદાહરણ પૂરું પાડ્યું છે.

*

ઉપર મેં એવું પ્રતિપાદિત કર્યું છે કે મેટફરનું અધ્યયન વ્યક્તિચારિત્ર્યોની તથા તેમને ઘડનારા સમાજોની નીતિતત્ત્વીય સમીક્ષા કરવાની પુનર્જીવિત કરેલી પ્રણાલીનું એક અંગ બની શકે. પણ આપણી સંસ્કૃતિમાં બીજી એક દૃષ્ટિએ પણ મેટફરની વિવેચનાનું મહત્ત્વ છે. આપણી સંસ્કૃતિમાં જાહેરખબરોના ધંધાદારીઓ એ એવા ભાડૂતી રૂપકસર્જકો છે જેમને અમુક હેતુ સાધતાં રૂપકો

બનાવવા માટે (તેથી આપણા ચારિત્ર્યનું શું થાય છે તેની કશી દરકાર વિના) અઢળક પુરસ્કારો અપાય છે. અમુક ચીજ મેળવશો તો ભારે સુખભાગી થશો એ રીતની લાલસા પેદા કરવી એ મારે મતે ભ્રષ્ટતા ને અપકર્ષ જન્માવતી પ્રક્રિયા. એમ તો બધી સંસ્કૃતિઓમાં રૂપકસર્જકો પોતાની સફળતાનો બદલો મેળવવાની આશા રાખતા. માનવજીવન અને માનવકલ્યાણના રૂપકાત્મક દર્શનના દ્રષ્ટાઓને પુષ્કળ દ્રવ્ય ને પ્રતિષ્ઠા મુક્તપણે અપાતી. પણ એવો પુરસ્કાર એ રૂપકસર્જકોને તેમનું દર્શન ક્ષુલ્લક અને ભોગનિષ્ઠ – પરિગ્રહનિષ્ઠ રાખવા માટે નહોતો અપાતો. મહાન કવિઓ કાંઈક આવા અર્થનું કહેતા લાગે: માનવકલ્યાણ એટલે શું તેનું મારું આ ચિત્રદર્શન – તેની મારી આ કલ્પના તમારી સાથે તેમાં સહભાગી થવા માટે છે. આ મતે મેટેફર કોઈ બીજા સાધ્યનું સાધન નહીં, પણ માનવ-જીવનનું એક પ્રમુખ સાધ્ય છે: કોઈ મેટેફરમાં સહભાગી બનવું એ એક સ્પૃહણીય અનુભૂતિ બને છે.

આ દૃષ્ટિએ મહાન નાટકો, કથાકૃતિઓ અને કાવ્યો જીવન શું છે અથવા કેવું હોઈ શકે તેનાં રૂપકો જ છે, અને એમ એ પણ જીવન શું છે તથા અન્ય કવિઓનાં રૂપકો તે કેવું હોવાનું બનાવે છે તેના વિવેચન માટેનો મોટો સામગ્રી-ભંડાર છે. એક રીતે જોતાં પ્રત્યેક કાવ્ય, તે ખુલ્લેખુલ્લું ઉપદેશાત્મક હોય કે ન હોય, સાર્વત્રિક સત્ય હોવાનો દાવો રજૂ કરતું હોય છે – કોઈક આ પ્રકારના અવ્યક્ત ઉપોદ્ઘાત દ્વારા: જીવન શું છે એવું તમે પૂછતા હો, તો હું જે સારામાં સારો ઉત્તર આ ક્ષણે આપી શકું છું તે છે, 'જીવન કેવું લાગે છે' તેનું પ્રતિનિધાન કરતો આ ટુકડો – સ્વયં જીવનનો એક ખંડ નહીં પણ તેના પ્રતિનિધાનનો એકખંડ – મુગ્ધ કોટિની, સાવ રમતવિનોદ માટે રચેલી કવિતા હોય, તોપણ તે આપણને કહેતી હોય છે: 'જીવન જેવું છે અથવા જેવું હોવું ઘટે તે તમે મારો આસ્વાદ લેતાં સૌથી વધુ સારી રીતે જાણી શકશો; હું દેખાઉં છું તે કરતાં ઘણી મોટી છું'. સાહિત્યમાત્રની રૂપકાત્મક સત્ય બનવાની આ અંતર્ગત ભાવના હોવાથી જ, આપણા યુગમાં જ્યારે પરંપરાગત ધાર્મિક રૂપકોની આપણા ઉપરની પકડ ઢીલી પડી છે ત્યારે સાહિત્યને પ્રકટપણે ધાર્મિક ઉપયોગો માટે કામમાં લેવાનું વલણ ઉદ્ભવ્યું છે: મેથ્યૂ આર્નોલ્ડ જેવાઓએ કવિતાને ભવિષ્યનો ધર્મ કહી છે.

*

આવી બાબતોને ગંભીરતાથી લે તેવા વિવેચનનું પ્રતિપાદન કરવામાં હું ઘણા આધુનિક વિવેચકોની સૌંદર્યતત્ત્વનિષ્ઠ પૂર્વધારણાઓનો ભંગ કરી રહ્યો છું. મારું તો એવું વક્તવ્ય છે કે કોઈ પણ કલાકૃતિ 'નિરવદ્ય' – 'શુદ્ધ' ન હોઈ

શકે. કોઈ પણ કલાકૃતિને નીતિતત્ત્વીય ઉત્તર-દાયિત્વથી મુક્ત ન ગણી શકાય. પ્રત્યેક કલાકૃતિ વ્યક્તિઓનાં ચારિત્ર્યો ઉપર અને ફલતઃ સંસ્કૃતિઓ ઉપર યથાશક્તિ પ્રભાવ પાડશે જ, ને સંસ્કૃતિઓ પણ યથાસંભવ આ કે તે પ્રકારની કલાનું નિર્માણ કરવામાં નિર્ણાયક બનશે જ. આથી વિવેચક ગુણવિવેકનો પ્રયાસ કરવાનું પ્રામાણિકપણે ટાળી નહીં શકે—ભલે એ કામ કઠિન અને જોખમી રહ્યું. અને આ જાતના વિવેચનમાં મેટેફરનું વિવેચન અનિવાર્યપણે સંડોવાયેલું હશે.

બધા મહાન વિવેચકોએ આ ઉત્તરદાયિત્વ સ્વીકાર્યું છે. બધા મહાન કલાકારોને એની જાણ હોય છે—પ્રારંભકાળથી જ ઘણા કલાકારો પોતાની કલા કઈ રીતે જીવનનું રૂપકાત્મક દર્શન પ્રસ્તુત કરે છે અને તે દ્વારા કલા-વિહીન જીવનની તથા અન્ય કલાકારોનાં દર્શનની ટીકા પ્રસ્તુત કરે છે તે અંગેની વાતોની અભિજ્ઞતાને પોતાની કૃતિઓમાં પરોક્ષપણે વ્યક્ત કરતા આવ્યા છે.

[૨]

મારી વિચારણાના નિષ્કર્ષો આ પ્રમાણે છે :

૧. મેટેફર શું છે તેનો નિર્ણય કોઈ એક જ ઉત્તર દ્વારા કદી ન થઈ શકે. હવે એ સંજ્ઞા સામ્ય–વૈષમ્યને લગતા આપણા ખ્યાલોની સંદિગ્ધતાઓને વશવર્તી બની ચૂકી છે. સામ્ય–વૈષમ્યોનો સંબંધ કઈ રીતે લેવો તેને લગતા આપણા અનેક વિભિન્ન તત્ત્વવૈચારિક મતોને પરિણામે પરસ્પર અથડાતી વ્યાખ્યાઓ નીપજશે, અને તેથી કોને મેટેફર ગણવો, કોને નહીં એ માટે વિવિધ ભેદરેખાઓ દોરાશે.

૨. કોઈ પણ મેટેફર જે કહે છે, જે કરે છે કે એનો જે અર્થ છે તેને અમુક અંશે, તેનો સંદર્ભ બદલીને બદલી શકાય છે : તેને વિવિધ અર્થછાયાઓ વ્યક્ત કરતો, અથવા તો (વક્તાનાં પરિચિત પદો યોજીને) ઊલટો જ અર્થ વ્યક્ત કરતો કરી શકાય છે.

૩. મેટેફરનો અર્થ ઘટાવવાનો ગ્રાહક વડે થતો વ્યાપાર મેટેફર દ્વારા જે અવગત થાય છે તેનો જ એક ભાગ હોય છે. વક્તાના આદેશ અનુસાર કરવામાં આવતો અર્થઘટનનો વ્યાપાર જે સંબંધની કડી નીપજાવે છે તે મેટેફરના 'અર્થ'નો જ એક ભાગ છે. સામાન્ય ઉક્તિને ઉકેલવાની ક્રિયા

કરતાં રૂપકાત્મક ઉક્તિને ઉકેલવાની ક્રિયા હંમેશાં વધુ તીવ્ર કે સઘન હોય છે.

૪. 'અમુક મેટેફરનો શો અર્થ થાય છે?' એવો પ્રશ્ન ખરેખર તો અનેક વિવિધ પ્રશ્નોનો બનેલો છે. જો અહીં 'અર્થ'નો આપણે 'ઉક્તિથી જેટજેટલી અસર સધાય છે, તેટતેટલી', અથવા તો 'વક્તા દ્વારા જેટજેટલું અવગત કરાવાય છે તેટતેટલું' એવો અર્થ લઈએ, તો ઘણાખરા મેટેફરોની અર્થસંપત્તિ સામાન્ય રીતે મનાય છે તેના કરતાં, અથવા તો જેઓ મેટેફરના અર્થોને ગૂઢ રહસ્યમય કે અનિર્વચનીય માને છે તેના કરતાં પણ ઘણી વધારે હોવાનું પ્રતીત થશે.

૫. અમુક મેટેફર સારો છે કે કેમ તેનો નિર્ણય અનિવાર્યપણે તેના સંદર્ભ ઉપર અવલંબે છે.—એટલે કે તેની આગળપાછળ કયાં પદો (ઉચ્ચરિત કે લિખિત) છે, અને કયા આશયથી કોને ઉદ્દેશીને કોણ બોલે છે તેના પર રહેલો છે. પરંતુ સંદર્ભનો વિભાવ પોતે જ મૂળમાં વિવાદાસ્પદ છે: વિવેચનના પ્રયોજનભેદ પ્રમાણે સંદર્ભ પરત્વે પ્રકારભેદ અને પ્રમાણભેદ રહેશે.

૬. અમુક સામાજિક સંદર્ભમાં અમુક આશય રહેલો હોવા અંગે જેઓ સંમત હોય, તેમને માટે મૂલ્યનિર્ણય સરળ, અસંદિગ્ધ અને તુલનાએ ઘણો ચોક્કસ હોવાની શકયતા છે.

૭. છતાં એવા નિર્ણયો પણ તદ્દન સાદીસીધી રીતના નથી હોતા, કેમ કે કોઈ જાણીતા મેટેફરનો વક્તા સહેતુક ઉપયોગ કરે, ત્યારે તે વક્તાના વ્યક્તિત્વ કે ચારિત્ર્યને લગતા નિર્ણયો કરવા પ્રેરે છે, અને એ દિશામાં કોઈ પણ વિવેચક એ વક્તા પરત્વે મેટેફર શેનો શેનો સૂચક છે તેનો ઊહાપોહ ગમે તેટલો ચલાવી શકે.

૮. આવડત કે નિપુણતાને લગતા નિર્ણયો આશયને લગતા નિર્ણયોની સાથે સારી રીતે ગૂંચવાયેલા કે ગૂંચવી શકાતા હોય છે. તો આશયને લગતા નિર્ણયો વ્યક્તિત્વ કે ચારિત્ર્યને લગતા નિર્ણયો સાથે સંકળાયેલા હોય છે, અને એ વ્યક્તિત્વો તેમની સંસ્કૃતિથી નિષ્પન્ન કે તેના નિષ્પાદક હોય છે. આમ ગણનાપાત્ર મેટેફરો હંમેશાં સંકુલ હોય છે, અને તેમના સંદર્ભો આપણને કેવળ 'કળાકારીગરી'ની હદની બહારના પ્રશ્નોનો વિચાર કરવાની ફરજ પાડે છે.

૯. 'સાહિત્યવિવેચન'ના આપણા પ્રચલિત ખ્યાલોથી સૂચવાય છે તેના કરતાં ઘણા સમૃદ્ધ સાધનસામગ્રી વ્યક્તિચારિત્ર્ય ને સંસ્કૃતિને લગતા નિર્ણયો લેનાર વિવેચકને સુલભ હોય છે.

૧૦. આપણી સંસ્કૃતિનું સારું એવું માપ ઉપર્યુક્ત પ્રકારનું વિવેચન ઉત્પન્ન કરવાના આપણા સામર્થ્ય ઉપરથી નીકળે. અમુક સાહિત્યકૃતિએ નિષ્પન્ન કરેલા રૂપકાત્મક દર્શનના વિવેચનરૂપે તેના જેવા કે વધારે સારા રૂપકનું નિર્માણ કરાય—અથવા તો તેની તાત્ત્વિક તપાસ કરાય, તેને લગતી ધાર્મિક પ્રકરણપુસ્તિકા લખાય કે મહાકાવ્ય પણ રચાય.

મૂળ : પોલ રિકોર

(Paul Ricoeur)

અંશાનુવાદ : હરિવલ્લભ ભાયાણી

'ક્રિટિકલ ઇન્કાયરી '(૫, ૧, ૧૯૭૮)માં પૃ. ૧૪૩–૧૫૯ ઉપર પ્રકાશિત 'ધ મેટફોરિકલ પ્રોસેસ' એ લેખના થોડાક અંશોનો આ અનુવાદ છે. 'લક્ષણા-વ્યાપાર' એવું શીર્ષક રાખતાં ભારતીય કાવ્યવિચારનો શબ્દ-શક્તિનો સિદ્ધાંત આ વિચારણા પર આરોપિત કરવાનો દોષ થાય, એટલે સંકર-પ્રયોગ કર્યો છે. આધુનિક કાવ્યવિચાર કેટલાક વિચારકો–વિવેચકોનાં લખાણોમાં જે દિશામાં ચાલવા લાગ્યો છે તે દિશા ભારતીય કાવ્યવિચારને માટે સુપરિચિત, અને યથેચ્છ રમણભ્રમણની દિશા હતી એ વસ્તુ થોડીક પાદ-ટિપ્પણીઓ દ્વારા મેં સૂચવી છે. – અનુવાદક

રોમન યાકોબ્સને સ્વીકાર્યું જ છે કે કવિતામાં એવું નથી કે ભાષાનું નિર્દેશાત્મક પ્રયોજન સાવ દબાઈ જાય છે, પરંતુ સંદેશની દ્વિ-અર્થિતાના પ્રવર્તનને કારણે તેનું ભારે પરિવર્તન થાય છે. તેઓ કહે છે, 'નિર્દેશાત્મક પ્રયોજન ઉપરના કાવ્યાત્મક પ્રયોજનનું વર્ચસ્ નિર્દેશને ભૂંસી નથી નાખતું, પણ તેને દ્વિ-અર્થી બનાવે છે. આ દ્વિ-અર્થી સંદેશની અનુરૂપતા આપણે વિભક્ત વક્તા, વિભક્ત શ્રોતા, અને વિશેષ તો વિભક્ત નિર્દેશમાં જોઈએ છીએ, જેનો સંકેત અનેક લોકોની પરીકથાના ઉપોદ્‌ઘાતમાં કથકો વડે સામાન્યતઃ કરાતા આવા પ્રકારના ઉદ્‌બોધનમાં મળે છે: 'એવું સાચેસાચ હતું ને એવું સાચે-સાચ નહોતું'.

મારું એવું સૂચન છે કે ઉપર્યુક્ત 'વિભક્ત નિર્દેશ'ને આપણે રૂપકાત્મક વિધાનના નિર્દેશાત્મક પ્રયોજનની ચર્ચાના મુખ્ય સૂત્ર તરીકે લઈએ. 'વિભક્ત નિર્દેશ' અને વિસ્મયકારક 'એવું સાચેસાચ હતું ને એવું સાચેસાચ નહોતું'

એ બેમાં રૂપકાત્મક નિર્દેશને લગતું જે કાંઈ કહી શકાય તે બધાનો સૂત્રરૂપે સમાવેશ થઈ જાય છે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો, ભાષાના બીજા કોઈ ઉપયોગની જેટલી કાવ્યભાષા પણ વાસ્તવવિષયક જ હોય છે, પરંતુ તે વાસ્તવનો નિર્દેશ સીધેસીધો નહીં, પણ અમુક સંકુલ વ્યૂહનો આધાર લઈને કરે છે, જેમાં ગર્ભિતપણે, વર્ણનાત્મક ભાષા સાથે સંકળાયેલા પરિચિત નિર્દેશને લટકતો રાખવો ને તેનો ત્યાગ કરવો એ એક આવશ્યક ઘટક તરીકે હોય છે. પરંતુ નિર્દેશને લટકતો રાખવો એ તો માત્ર બીજી કક્ષાના નિર્દેશ માટેની એક નકારાત્મક શરત છે: એ પરોક્ષ નિર્દેશનું નિર્માણ પ્રત્યક્ષ નિર્દેશના ભગ્નાવશેષ ઉપર થાય છે. એને બીજી કક્ષાનો નિર્દેશ કહેવાનું કારણ એટલું જ કે તે સામાન્ય વ્યવહારભાષાના પૂર્વવર્તી નિર્દેશનો ઉત્તરવર્તી હોય છે. પરંતુ બીજી દૃષ્ટિએ જોતાં તો તે આદિમ કક્ષાનો નિર્દેશ છે: એટલા માટે કે વાસ્તવની ગહન સંરચનાઓને વ્યંજિત કરે છે, આવિષ્કૃત કરે છે, અનાવૃત કરે છે—એવી સંરચનાઓ જેની સાથે આપણે આ જગતમાં જન્મેલાં અને તેમાં ક્ષણેક વસતા મર્ત્ય માનવ લેખે સંકળાયેલા છીએ.

કોઈ નૂતન મેટેફરનો અર્થ એટલે અર્થગત અસંગતિ કે બાધાને કારણે મુખ્યાર્થ તૂટી પડવો અને તેના ભગ્નાવશેષમાંથી નવા જ અર્થસંવાદ કે અર્થ-સંગતિનો ઉદય થવો[1] – જેમ મુખ્યાર્થનો સ્વયંત્યાગ એ રૂપકાત્મક (=લાક્ષણિક) અર્થ પ્રગટવા માટેની નકારાત્મક શરત છે, તેમ સામાન્ય વર્ણનાત્મક ભાષાગત નિર્દેશને લટકતો રાખવો એ વસ્તુજગતને કશીક મૌલિક રીતે જોવાની દૃષ્ટિ માટેની નકારાત્મક શરત છે—પછી ભલે તે પ્રતિભાસવાદ જેને પ્રાક્-વસ્તુલક્ષી કહે છે, અને જે હાયડેગર પ્રમાણે આપણા જગન્નિવાસના બધા પ્રકારોની ક્ષિતિજરૂપ છે તેવા વાસ્તવ-સ્તરના આવરણભંગની સહોદર હોય કે ન હોય. વળી જેમ રૂપકાત્મક અર્થ મુખ્યાર્થને ત્યજે છે તેમજ જાળવી રાખે છે, તેમ રૂપ-કાત્મક દર્શન સામાન્ય વ્યવહારગત દર્શનને જાળવી રાખીને સૂચિત દર્શન સાથે તેનો તણાવ રચે છે. બેર્સ્ટીન કહે છે તેમ મેટેફરના મુખ્ય અને ગૌણ વિષયોના રૂપાંતરણની પૂર્વેનું તેમજ પછીનું પરિપ્રેક્ષ્ય સંયુક્તપણે ટકાવી રાખવું જ પડે. આને જ સ્ટેન્ફોર્ડ 'સ્ટિરિઅસ્કોપિક વિઝયન' કહે છે, અને તો જ વ્હીલરાઇટ 'સ્પ્લીટ રેફરંસ' કે દ્વિઅર્થી નિર્દેશ છે.

---

૧. ભારતીય કાવ્યવિચારમાં લક્ષણાવ્યાપારનું જે મૂળગામી વિવરણ, વિશ્લેષણ અને વર્ગીકરણ થયેલું છે તેમાં મુખ્યાર્થ-બાધે, તદ્યોગે વગેરે શરતો આ ચર્ચાના સંદર્ભમાં સહેજે યાદ આવશે. – અનુવાદક

મેટેફરનું પૂરેપૂરું તાત્પર્ય નિષ્પન્ન કરવામાં કલ્પના અને લાગણીનાં તત્ત્વ પણ પોતાનો ભાગ ભજવે છે. મુખ્યાર્થને લટકતો રાખવો અને નૂતન અર્થ સૂચિત કરવા એ કલ્પનાશક્તિનું કાર્ય છે. પરિહાર અને નવનિર્માણ કલ્પનાથી થાય છે.

*

'ફીલિંગ'(લાગણી)ને માત્ર આંતરિક કે શારીરિક અવસ્થા પૂરતી જ મર્યાદિત રાખીએ તો તેનું વિશિષ્ટ બંધારણ આપણા હાથમાંથી છટકી જશે. કશું 'ફીલ' કરવું એટલે વિચારે પરરૂપ જણવાને તત્પર કે જેને દૂર રાખ્યું છે તેને સ્વીય – પોતાનું કરવું. આ દૃષ્ટિએ લાગણીઓ માત્ર આંતરિક અવસ્થાઓ જ નહીં, પણ 'અંતરંગીકૃત' ('ઇન્ટિરિઅરાઇઝ્ડ') વિચારો છે. કાવ્યપરક લાગણીઓનું એક કાર્ય, વિચારના 'કૉગ્નિટિવ સ્ટ્રક્ચર'(બોધનસ્વરૂપ)નો તથા તેથી સૂચિત વિષય-વિષયી-ભેદનો ઉચ્છેદ કર્યા વિના જ્ઞાતા અને જ્ઞેયનું અંતર મિટાવવાનું છે. લાગણી વિચારની વિરોધી નથી. લાગણી એટલે નિજીકૃત વિચાર. આ ભાવ-સંવિભાગ એ કાવ્યના સમગ્ર અર્થનો એક ભાગ છે.[2]

*

મેટેફરના બોધનાત્મક ઘટકમાં જે વિભક્તતા છે તેની પૂર્તિ લાગણીગત વિભક્તતાથી થાય છે. એ બાજુ, કાવ્યપરક લાગણીઓ નિત્યના વ્યવહારજીવનની લાગણીઓને લટકતી રાખે છે. આપણે કાવ્ય વાંચતાં, વાસ્તવિક જીવનનો ભય કે ક્રોધ અનુભવતા નથી જેમ કાવ્યભાષા વ્યવહારજીવનના પદાર્થો વર્ણવતા પ્રાથમિક નિર્દેશને અવકાશ આપતી નથી, તેમ કાવ્યભાવો એ પ્રાથમિક નિર્દેશ-વિષયક પદાર્થો સાથે જોડાયેલી પ્રાથમિક લાગણીઓને અવકાશ આપતા નથી.[3]

પરંતુ લાગણીનો જ આ નકાર એ વધુ ઊંડી સંડોવણીની ઊલટી બાજુ છે—જેથી કરીને આપણો વિષય-વિષયી-ભેદથી મુક્ત રીતે જગતમાં અંતઃપ્રવિષ્ટ બનીએ છીએ. ઍરિસ્ટૉટલે 'કથાર્સિસ'નું વિશ્લેષણ કરતાં સ્પષ્ટ રીતે બતાવેલું જ છે કે કાવ્યમાં વ્યવહારજીવનની લાગણીઓ માત્ર નકારાતી નથી, પણ તેમનું સ્વરૂપાંતરણ થાય છે. પરંતુ એ વિશ્લેષણનું કાવ્યભાષાનાં કલ્પનાત્મક અને

---

૨. અહીં ભારતીય કાવ્યવિચારમાં સુપરિચિત તાદાત્મ્ય એટલે કે તદ્-ભાવ-માત્રેનની ચર્ચા યાદ કરી શકીએ. —અનુવાદક

૩. ભારતીય કાવ્યવિચારનો સાધારણીકરણનો વિભાવ આ જ સત્ય સાથે કામ પાડે છે.

વૈચારિક પ્રયોજનો દ્વારા થતા વિભક્ત નિર્દેશના સંદર્ભે અર્થઘટન ન કરીએ ત્યાં સુધી તે ક્ષુલ્લક રહે છે. શોકાંતિકાગત લાગણીઓ—ભાવો એટલે કાવ્યભાષા વડે સ્વરૂપાંતરિત કરાયેલા વ્યવહારજીવનના ભય અને અનુકંપાના ભાવો.

મેટફર-રૂપ સમગ્ર વાક્‌કર્મના વૈચારિક, કલ્પનાત્મક અને ભાવાત્મક એવા ત્રણ ઘટકો વચ્ચે સંરચનાગત સાદૃશ્ય છે, અને રૂપકવ્યાપાર તેના નક્કરપણા ને સંપૂર્ણતા એ સંરચનાગત સાદૃશ્ય દ્વારા તથા તેમની પરસ્પરપૂરક કામગીરી દ્વારા સાધે છે.

સુમન શાહ

ડેન સ્પર્બર નામના નૃવંશવિદ્ લખે છે કે ૧૯૬૮માં ફ્રાન્સમાં 'મે ઇવેન્ટ્સ'ની ગરમી વચ્ચે એક જાણીતા ફૂટબોલ કૉચે 'નેશનલ ટીમના સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ'ને 'રીવાઈઝ' કરવાની ઘોષણા કરેલી ! સંરચનાવાદ આપણી સદીની ઝગહળતી સિદ્ધિ છે અને એનું ઉજ્જ્વલું નિદર્શન ઝાક દેરિદા છે. પરન્તુ એના આવા અપપ્રયોગોએ એને ધૂંધળો અને હાસ્યાસ્પદ બનાવી મૂક્યો છે. આપણા જેવા વસાહતી સંદર્ભો હોય ત્યાં, પશ્ચિમનાં વાદ-વિચાર-તરંગોના ઝીલણની પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. એ વખતે, કશા પણ વિચારનું હાર્દ સ્વીકારાય અને સ્વકીય ભોંયમાં અંકે કરાય એ પ્રકારના 'એક્લેક્ટિક' અભિગમને બદલે હુંશાતૂંશીનું વાતાવરણ વિશેષ જોવા મળે છે. તદ્દન નવું પોતે જ જાણે છે અથવા પોતે તદ્દન નવું જ જાણે છે — પ્રકારની ગ્રંથિથી પીડાતા વિચારકો (!) આપણી વચમાં છે. આપણને મ્હાત્ કરવા તેઓ 'પોસ્ટ-સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ'ની વાર્તા માંડે છે ! પેલા અપપ્રયોગો અને ગ્રંથીઓની એવી વાર્તાઓ વચ્ચેથી સંરચનાવાદના સ્વ-રૂપને પામવું રહેશે, અહીં દેરિદાના નિદર્શનથી એવા પ્રયાસનું ઇંગિત ઊભું કરવાનો તેમજ કશુંક શીખવા-સૂચવવાનો ઉપક્રમ છે :

— સંજ્ઞાતન્ત્ર —

સૉસ્યૂરે ભાષાને સંજ્ઞાઓ(સાઇન્સ)ના તન્ત્ર (સિસ્ટમ) તરીકે ઘટાવીને પ્રારંભ કર્યો હતો. એટલે, ભાષાકીય સંજ્ઞાઓનું સ્વરૂપ નક્કી કરવું એ એમને માટે પાયાની બાબત હતી. સંજ્ઞાને એનું પોતાપણું, સ્વ-રૂપ (આઇડેન્ટિટિ) શી રીતે લાધે છે? સૉસ્યૂર જણાવે છે કે સંજ્ઞાઓ યાદૃચ્છિક (આર્બિટ્રરી) અને રૂઢ છે, ઉપરાન્ત પારસ્પરિક સંબંધોથી વ્યાખ્યાયિત થઈ શકે છે. એ સમ્બન્ધો સંજ્ઞાઓને એકબીજાથી જુદી દર્શાવી આપતા ભેદો(ડિફરન્સિસ)ને આભારી છે. એમની દૃષ્ટિએ સંજ્ઞાઓને આવશ્યક ગુણધર્મિતા પોતાને લીધે

નથી મળતી. સંજ્ઞાઓ હમેશાં સંબંધ કે સંદર્ભમૂલ (રિફ્લેશનલ) હોય છે. સંજ્ઞાને શુદ્ધ સંબંધપરક ભાષાઘટક ગણવાની સોસ્યૂરની વૃત્તિએ એમની કારકિર્દી દરમ્યાન ખાસ્સું પોત પ્રકાશ્યું હતું. એઓ એવા મંતવ્ય પર આવેલા કે ભાષામાં માત્ર ભેદો જ છે, ભાષા 'કશાં વિધાયક પદો વિનાની' છે. આ ભેદદૃષ્ટિ સૌ સંરચનાવાદીઓમાં નિર્ણાયક રહી છે, દેરિદામાં એની ચરમ સીમા આવે છે. એ અર્થમાં એમને મૂળગામી સંરચનાવાદી કહેવા પડે

— લોગોસેન્ટ્રિઝમ —

સોસ્યૂરમાં મૂળ ધરાવતી આ દૃષ્ટિને દેરિદાએ પશ્ચિમના સમગ્ર ચિન્તનની વિશેષતા કહી છે. એનો પરિચય એમણે 'લોગોસેન્ટ્રિઝમ' શબ્દથી આપ્યો છે. આ સંકેતને જરા સમજવો જોઈએ :

'લોગોસ' એટલે શબ્દ. આગળ જતાં એનો 'તર્ક' અર્થ પણ થાય છે. ખ્રિસ્તી ધર્મમાં પ્રભુનું શીર્ષ ત્રણ પુરુષોની ત્રિમૂર્તિ (ટ્રિનિટી) છે : પિતા, પુત્ર અને પવિત્ર આત્મા. આમાં બીજો પુરુષ પુત્ર તે લોગોસ છે. એ શબ્દસ્વરૂપ છે. પ્રથમ પુરુષ પિતાથી અથવા પ્રાદુર્ભાવની મૂળ ક્ષણથી એ વિયુક્ત છે. બીજી રીતે કહી શકાય કે ચિત્તમાંના વિભાવન(કન્સેપ્શન)નો જ આવિર્ભાવ હોવા છતાં એથી વિયુક્ત હોઈને એ 'દૂર' છે. પ્લેટોએ આગળ વધીને શબ્દના લિખિત સ્વરૂપને ભ્રષ્ટ ગણેલું. લિખિત શબ્દોને એમણે સંક્રમણનું નીરજ સ્વરૂપ પ્રગટાવનારા કહીને નિંદ્યા હતા. હૅલનિસ્ટિક તેમજ નિયો–પ્લેટોનિસ્ટ ચિન્તકોએ 'લોગોસ'નો રહસ્યપરક અર્થ કર્યો ત્યારથી એનો 'તર્ક' (રીઝન) અર્થ મળવા લાગ્યો. પશ્ચિમનું ચિન્તન દેરિદાને લોગોસેન્ટ્રિક એટલે કે તર્કકેન્દ્રી, ભાષાકેન્દ્રી લાગ્યું છે. વિશ્વ સમગ્રની વ્યાખ્યા તર્કસૂત્રથી કરનારી ગ્રીક ફિલસૂફીનો એમાં ઊંડો પ્રભાવ છે. પણ દેરિદા એ વીગત આગળ કરવા ચાહે છે, કે એ ચિન્તન મૂળથી વિયુક્ત અને દૂરનું છે. ઉત્તરોત્તર વધુ ને વધુ દૂર થતું રહ્યું છે. એ વિયુક્તિનું સીધું પરિણામ લેખનપદ્ધતિ (રાઈટિંગ) અને તેના યન્ત્રવિજ્ઞાનની મદદથી થયેલા આધુનિક વિસ્તારમાં જોઈ શકાય છે. વાણી (સ્પીચ) પર લેખન આજે ભારોભારની સરસાઈ ભોગવે છે. પશ્ચિમના આ વ્યુત્ક્રમમૂલ વિકાસને દેરિદા પડકારે છે. રૂસો, સોસ્યૂર, ફ્રૉઈડ, પ્લેટો, જેને, હેગલ, હુસેર્લ કે કાન્ટનાં લખાણોને પોતાની 'વિઘટનશીલ' (ડીકન્સ્ટ્રક્ટિવ) પદ્ધતિએ તપાસીને દેરિદાએ સુસંગત દીસતી વિચારપદ્ધતિઓને ખુલ્લી પાડી છે. પ્રવર્તમાન ચિંતનપદ્ધતિઓનાં એમનાં પૃથક્કરણોએ સુસંગતતા પાછળ લપાઈને બેઠેલી કેટલીક પાયાની વિસંગતિઓને પ્રકાશિત કરી છે.

સૉસ્યૂરે સંજ્ઞાની આઈડેન્ટિટિને શુદ્ધપણે સંબંધમૂલ લેખી. એનો એક અર્થ એ થયો કે ભાષાતન્ત્રમાં કોઈ પણ પદ કદી પૂર્ણપણે ઉપસ્થિત હોતું નથી, કેમકે ભેદો ઉપસ્થિત હોઈ શકે નહીં. પણ બીજી તરફથી કહી શકાય કે સંજ્ઞાની આઈડેન્ટિટિને સૉસ્યૂરે સમાન અનુપસ્થિતિઓની ભૂમિકાએ પણ ઘટાવી છે. કોઈપણ મૅટાફિઝિક્સમાં સ્વ-રૂપવિચાર પાયાની વસ્તુ છે. સૉસ્યૂરે એવો પાયો ઊભો કરવા જતાં, પ્રશસ્ત લોગોસેન્ટ્રિઝમથી આ રીતે ચીલો ચાતર્યો છે. લોગોસેન્ટ્રિઝમ અનુસારના મૅટાફિઝિક્સમાં ઉપસ્થિતિ – પ્રેઝન્સ – નો મહિમા હોય છે. સૉસ્યૂરનો સંજ્ઞાવિચાર એની માનવીય ઉપસ્થિતિથી વિરુદ્ધ જાય છે.

પણ દેરિદાએ સૉસ્યૂરમાં લોગોસેન્ટ્રિઝમને દૃઢ થતું પણ અનુભવ્યું છે. વાણીની તુલનાએ સૉસ્યૂરે લેખનને દ્વૈતીયિક કહ્યું, અને ભાષાકીય અધ્યયનમાં એનું સ્થાન સાધિત મોભો ધરાવે છે એમ ઉમેર્યું તે સૂચક છે. સૉસ્યૂરનું દૃઢ મંતવ્ય હતું કે ભાષાકીય વિશ્લેષણનો હેતુ શબ્દનાં બોલાતાં રૂપોથી જ નક્કી થાય છે, નહિ કે લિખિત. લેખનની તુલનાએ વાણી હમેશાં માનવીય ઉપસ્થિતિને અનિવાર્ય બનાવે છે. વાણીને રજૂ કરવાની એક ટેકનિકલ રીતથી વિશેષ મહત્ત્વ એમણે લેખનને આપ્યું નથી.

— સમ્પૃક્ત ઉક્તિક્ષણ —

કોઈપણ અભિગમ પોતાનું મૅટાફિઝિક્સ રચી લે છે. અને મૅટાફિઝિક્સ આન્તર / બાહ્ય, પારગામી / અનુભાવ્ય, લૌકિક / અલૌકિક જેવા વિરોધોને સ્વસ્થાપના માટે આવશ્યક ગણે છે. ભેદરેખા કે ભેદબિંદુ વડે આન્તરને જ્યારે બાહ્યથી જુદું દર્શાવી શકાય છે ત્યારે, એ દૃષ્ટાન્ત એમ સૂચવે છે કે વિરોધો ભેદ વિના અસ્તિત્વમાં આવતા નથી. ભેદ સર્વથા નિયંતૃ છે. દેરિદા કહે છે કે કોઈપણ ઉક્તિની ક્ષણે સંકેતક (સિગ્નિફાયર) અને સંકેતિત (સિગ્નિફાઈડ), અથવા ધ્વનિ (સાઉન્ડ) અને અર્થબોધ, કે રૂપ (ફૉર્મ) અને અર્થ સમ્પૃક્ત હોય છે. વાગર્થ–સમ્પૃક્તિની એ ક્ષણે આન્તર / બાહ્ય કે ભાષાનાં ભૌતિક / અભૌતિક જેવા વિરોધો અને દ્વન્દ્વો શમી ગયાં હોય છે. આનો અર્થ એ થયો કે આપણી બધી જ વૈચારિક સ્થાપનાઓ આ આદર્શ ઉક્તિક્ષણ સાથે સંકળાયેલી છે. ઉક્તિક્ષણ બધા જ ભાષાવિચારનું 'પૉઇન્ટ ઑવ રેફરન્સ' છે. વાણીની આ વૈશેષિક પ્રકૃતિ સાથે ચેડાં કરવાથી આખી ઇમારત જાણે ધ્રૂજી ઊઠે છે. દેરિદા વિધાયકપણે ધ્રૂજાવી બતાવે છે.

આ ઉક્તિક્ષણનું ઘણું મહત્ત્વ છે, કેમકે રૂપ અને અર્થની એમાં યુગપત્ સ્થિતિ હોય છે, સમ્પૃક્ત ઉપસ્થિતિ હોય છે. આ ઉપસ્થિતિનો સૉસ્યૂર આદિ

સંરચનાવાદીઓએ ભારે મહિમા કર્યો છે. દેરિદા એ મહિમામાં તરાડ પાડે છે. શબ્દો ત્યારે પારદર્શક સંકેતકો હોય છે અને વિચાર સાથે એમનું સહવિસ્તરણ હોય છે. ચેતના ત્યારે સભર અને સ્વસ્થિત ભાસે છે, વિભાવનો સીધાં, સંકેતિકો રૂપે રજૂ થાય છે. અવાજ (વોઈસ) વિચારનો પ્રત્યક્ષ આવિષ્કાર છે, અને ત્યાં પૂર્ણ અવિરોધ હોય છે. પોતાને બોલતા સાંભળવાની અને સાથે જ સમજવાની આ વિલક્ષણ યુગપત્ ક્રિયાને દેરિદા 's'entendre parler' કહે છે. ખરેખરું સંક્રમણ દખલ વિનાનું હોય છે, અવિઘ્નાસંવિત્ હોય છે. એ માટેનું આદર્શ મૉડેલ આત્મ-ઉપસ્થિતિના આ રૂપમાં, આત્મ-સમજની આ સર્કિટમાં પડેલું છે. આનો મુખ્ય ફલિતાર્થ એ છે કે ઉપસ્થિતિ જ ભાષા-વિચારનો પાયો છે અને એ માટે અવાજને સમગ્ર વિચારમાળખામાં વિશેષ સ્થાન આપવું અનિવાર્ય છે.

— વિઘટન —

'મૅટાફિઝિક્સ ઑવ પ્રેઝન્સ'ના આ પાયાને દેરિદા બરાબર હચમચાવે છે. ઉક્તિક્ષણની આદર્શ અવસ્થા અને આત્મ-ઉક્તિ-શ્રુતિ-બોધની અકબંધ સ્થિતિ હમેશાં નથી હોતી. ઉક્તિક્ષણે સમ્પૃક્તિનું સત્ય અનુભવાય છે, પણ વ્યવહારમાં વિસ્તરતી ખરેખરી ઉક્તિલીલા અને તેમાંથી રચાઈ આવતી કૃતિઓ (ટેક્સ્ટ્સ) તો, એ સત્યનાં પાણીપાતળાં નિદર્શનો જ હોય છે. દેરિદા ઉમેરે છે કે ઉપસ્થિતિ હંમેશાં અનુપસ્થિતિથી ચિહ્નિત હોય છે. ૧૯૫૭ જેટલા વહેલા સમયમાં, 'સ્પીચ ઍન્ડ ફિનોમિના'માં દેરિદાએ હુસેર્લના સંજ્ઞાવિચારની સમીક્ષા કરી હતી. અવાજ અને ઉપસ્થિતિનું ફિનોમિનોલૉજીમાં શું સ્થાન છે તેમજ તેમની તેમાં શી ભૂમિકા છે એ પણ ચર્ચ્યું હતું. હુસેર્લ સંજ્ઞાઓને અર્થસાધક અને સ્વાયત્તપણે અર્થસૂચક લખે છે, ઉક્તિક્ષણે ચેતનામાં જે ઉપસ્થિત છે તે અર્થ છે એમ કહે છે. પણ સમયની એમની જ વિભાવના વાપરીને દેરિદા જણાવે છે કે ચેતનામાં અર્થનું આવું ઇપ્સિત સ્વરૂપ કદી હોતું નથી. એ ઉપસ્થિતિ દેખાય છે તેવી સાદી હોતી નથી. એ તો અનુપસ્થિત સંજ્ઞાઓનાં અભિજ્ઞાનો- (ટ્રેસિસ)થી તેમજ વિરોધોથી અંકિત હોય છે. એટલે, ઉપસ્થિતિને ભાષા-વિચારનો પાયો લેખવાને બદલે દેરિદા સૂચવે છે કે ભેદો અને તેમની લીલાને કેન્દ્રમાં મૂકવી જોઈએ. માટે એમણે differance જેવો મૌલિક અને શક્તિશાળી સંકેત વિકસાવ્યો છે.

દેરિદાએ પ્રસ્તુત કરેલાં વિઘટનો દર્શાવે છે કે ભાષા ભેદો(ડિફરન્સિસ)ની, ભેદોનાં અભિજ્ઞાન (ટ્રેસિસ) અને પુનરાવૃત્તિઓની વિપુલ ફળદ્રુપતાની લીલા છે.

અમુક શરતો સાચવીને તેમની વ્યાખ્યાઓ થઈ શકે છે, પણ તેમનો પૂર્ણ નિશ્ચિત પરિચય અસંભવિત છે. આવી લીલા વડે અર્થબોધનો ઉદય થાય છે. અલબત્ત દેરિદાના આ પરિપ્રેક્ષ્યથી ભાષાવિજ્ઞાનને નૉન-લોગોસૅન્ટ્રિક ઢાંચામાં ઢાળી, કશા નવા જ ચિન્તનનો આવિર્ભાવ કરવાનું શક્ય નથી. દેરિદાએ પોતે જ કશા નવ્ય સંકેતવિજ્ઞાનને કે અર્થવિજ્ઞાનને 'લોગોસેન્ટ્રિઝમ'થી પર નથી કહ્યું, બલકે અસંભવિત લેખ્યું છે. ચિન્તન માત્રને તેઓ વાગ્મિતા, સાહિત્ય અને ભાષાથી અવિમુક્ત લેખે છે. છતાં 'મૅટાફિઝિક્સ ઑવ પ્રેઝન્સ'ની સમીક્ષા વડે એ અવિમુક્ત અવસ્થાઓનું દેરિદા માર્ગદર્શક વિઘટન સાધે છે એ એ.નો વિશેષ છે.

મનુષ્ય-જ્ઞાનની સમીક્ષાના પૂરા સામર્થ્ય સાથે સંરચનાવાદીઓએ પ્રશ્નો ઉપસાવ્યા છે. નિત્શે, ફ્રૉઈડ અને સૉસ્યૂરની કૃતિઓ સાથે પાનું પાડતા એમના આ વારસદારો — બાર્થ, લેવી–સ્ટ્રૉસ અને લાકન, મુખ્યત્વે — ભેદો અને તેમને ધારણ કરતાં તન્ત્રો ઉપર ખૂબ ભાર મૂકે છે. અર્થનો આધાર બનતી ચેતના કે જ્ઞાતા-રૂપે રજૂ થતી વ્યક્તિની જાત (સેલ્ફ) વિશે એઓએ મોટો પ્રશ્નાર્થ ખડો કર્યો છે. દેકાર્તે જણાવેલું કે ચેતનાના પ્રત્યેક પ્રસંગમાં, 'હું' કશાક જરૂરી તત્ત્વ-રૂપે હમેશાં સચેત હોય છે. જાતનું અસ્તિત્વ એમની દૃષ્ટિએ સિદ્ધ છે, કેમ કે, એ જ તો વ્યક્તિત્વનું હાર્દ છે! પણ ભેદોને આગળ કરતા આ વિચારધારાઓએ દરેક વિદ્યાશાખામાં, જ્ઞાતા મનુષ્યને નિયંતૃ ચેતના ગણવાને બદલે તન્ત્રનું પરિ-ણામ લેખ્યો છે. અર્થની સમજૂતી એનો ગર્ભિત રહેલા ભેદોના તન્ત્ર વડે અપાય છે. તન્ત્રસ્થાપનાનો પ્રશ્ન તપાસીએ તો તુર્ત જ જોવા મળે છે કે કશી પણ સ્થાપના કે સમજૂતીનો પ્રયાસ ઉપસ્થિતિને તેમજ તેના મૅટાફિઝિક્સને નોતરે છે. દેરિદા આ વિરોધાભાસને આત્મસાત્ કરવાનું કહે છે. અને સમીક્ષાના સામર્થ્યની ચરમ સીમા દર્શાવતાં, સમીક્ષક ઉક્તિની પોતાની જ સમીક્ષા પર ભાર મૂકવાનું કહે છે. આધાર-સ્વરૂપ વારસામાંથી એના જ વિઘટનને શક્ય બનાવનારા અંશોની શોધને તેમજ તેની પદ્ધતિપુરઃસરની સ્થાપનાને એમણે મોટો પુરુષાર્થ ગણી છે. એમનાં સંરચનાવાદપરક વિઘટનોની આ વૈચારિક પીઠિકા અનેકશઃ માર્ગદર્શક નીવડી છે, એ વડે 'પોસ્ટ સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ' વલણોનો ધીંગો દોર શરૂ થઈ ગયો છે

દેરિદાનો આ સૌ સમક્ષ અને ચિન્તક માત્ર સમક્ષ પાયાનો પ્રશ્ન આ છે: પોતાની ઉક્તિ (ડિસ્કોર્સ) પાછળના કોયડાને વિશે ચિન્તકે કશી સભાનતા કેળવી છે ખરી? પોતે આગળ કરેલું જ્ઞાન જ્ઞાનને પ્રશ્નરૂપ લેખે છે, પરન્તુ ત્યારે વ્યક્ત

થતી પોતાના જ જ્ઞાનની અપ્રસ્તુતતાને એણે પ્રમાણી છે? અન્ય ચિન્તકોની કોટિઓને ખસેડીને આગળ કરાતી એની કોટિઓને એ જાણે છે? બાર્થ, ફૂકો, લેવી-સ્ટ્રૌસ સૌને વિશેના લખાણોમાં દેરિદાએ આ વિલક્ષણ સભાનતાની આગ્રહપૂર્વક શોધ કરી છે. એમની ચર્ચાનો સાર એ છે કે આવી પ્રશ્નવૃત્તિ ચિન્તકની કૃતિ(ટૅક્સ્ટ)માં જોવા મળવી જોઈએ. દેરિદામાં પોતામાં પ્રશ્નવૃત્તિનો એક ચોક્કસ ચીલો પડી ગયો છે, એક જાગ્રતિ (સિલેજ) ઊપસેલી છે. જેમાં, 'ડિફરન્સ'નું સ્થાન 'ડિફરાન્સે' લીધું છે, વાણી 'આર્ચિ-રાઈટિંગ'ની નવી જ કોટિમા નવેસરથી લેખન કહેવાઈ છે, તો એમના 'લૉજિક ઑવ ધી સપ્લિમૅન્ટે' એ નવા સમાસ અર્થે ચાવીરૂપ સ્થાન મેળવ્યું છે.

— ભાષાની ઉત્પાદકતા અને તેની ગર્ભિતે —

વસ્તુઓ અને સત્—જે કંઈ છે તે સૌનું સત્ત્વ ભાષાના સાધનથી પ્રકાશિત થાય, પણ એનાથી આજે એ જ નથી થતું! સંકેતકો જેને વ્યક્ત કરવાનું છે તેને—સંકેતિતોને—વટી જઈને આગળ નીકળી જાય છે. ભાષાની આ વિસ્તારશીલ ઉત્પાદકતા(પ્રોડક્ટિવિટી)ને દેરિદાએ બરાબર પકડી છે, એમણે ફ્રૂકોની જેમ ઉક્તિની અભિકૃતતાનો પ્રશ્ન છેડ્યો છે. જોકે એમ કહીને એમણે ભાષાની પણ ગર્ભિતે રહેલા પ્રશ્નોને જ આગળ કર્યા છે.

એમનું પુસ્તક 'એડમણ્ડ હુસેર્લ્સ ઑરિજિન ઑવ જ્યૉમેટ્રી', હુસેર્લના, ભૂમિતિનાં મૂળની ચર્ચા કરતા એક નિબન્ધની પ્રસ્તાવનારૂપે લખાયું છે. ૧૭૦ પાનની એ ચર્ચામાં દેરિદા એમ દર્શાવે છે, કે ભાષા પાસે પહોંચી જવાથી વાત પતી જતી નથી, ભૂમિતિકારના ચિત્તમાં એક વિચાર-સમવાયરૂપે ભૂમિતિ ભૂમિતિ કેવી રીતે બને છે? કેવી રીતે વિચારવસ્તુ ભૂમિતિમાં રૂપાન્તરિત થઈ જાય છે? હુસેર્લનો જવાબ એ છે કે ભાષા, અને ખાસ તો લેખન વડે એ બને છે. ભાષાકીય પરિસ્થિતિ વડે ઊભી થનારી વસ્તુલક્ષીતાને આ સંદર્ભમાં જવાબદાર લેખી શકાય. પણ દેરિદા કહે છે કે આ સંભવ દેખાય છે તેટલો સીધો નથી. ભાષાની ગર્ભિતે આવિર્ભાવ (ફિનૉમિના) અને સંરચના, અનુભાવ્ય અને ખયાલપરક, તન્ત્ર અને મૂળાધાર, તેમજ વાણી અને લેખનનાં દ્વન્દ્વો સૂતેલાં છે અને તેમના આગવા કોયડાઓ વધુ ધ્યાનાર્હ બાબત છે. દેરિદા અવારનવાર એ કોયડાઓ હાથ પર લે છે અને જાણ્યે-અજાણ્યે પોતાને પ્રખર સંરચનાવાદી ઠેરવે છે.

ભાષાની ઉત્પાદકતાને મૂળાધાર તરીકે અથવા તો લેખકના સ્વામીત્વ સંદર્ભે તપાસતાં, એમણે આકર્ષક નિરીક્ષણો પ્રસ્તુત કર્યાં છે. એમનાં વિઘટનોએ

વિસંવાદો ખુલ્લા પાડયા છે એ તો ખરું જ, પણ એમ કરવા જતાં દેરિદા લેખકના સ્વામીત્વને, કર્તૃત્વને, પોતાપણાને કે એના સ્વકીય વિશેષોને પડકારે છે. એમનું કહેવું એમ છે કે એવા પ્રત્યેક આવિષ્કાર વખતે ભાષાએ નિરંકુશ સ્વરૂપ દાખવ્યું હોય છે. ત્યારે લેખકનું કશું પ્રભુત્વ કામ નથી આવતું. લેખનને અંગેની સભાનતાએ ભાષાની ઉત્પાદકતાનું બહુમુખી દ્વાર ખોલી નાખ્યું હોય છે — એના કર્તા કે સ્વામી થવાનો પ્રશ્ન જ હકીકતે ઊડી જાય છે. એટલે લેખનને માનવવ્યક્તિની ઉપસ્થિતિનું પ્રમાણ ચોંટાડવાનું જરૂરી રહેતું નથી. લખાયેલી કૃતિ પોતાના કર્તાથી સર્વથા ભિન્ન છે એમ નહીં, પણ સર્વથા મુક્ત તો છે જ — એ પર કર્તાનો કશો દાવો રહેતો નથી. કર્તાની ઉપસ્થિતિનો કે વાણીની તત્ક્ષણતાનો લાભ 'લેખન'ને સ્વાભાવિક રીતે જ ન મળે, લખનારે હમેશાં અજાણ્યાઓ માટે લખ્યું હોય છે અને એમ, ભવિષ્ય માટે લખ્યું હોય છે. લખનારે ધારેલા અર્થોનો આધાર ભાવિ વાચકો પર તેમજ તેમના સંજોગો પર રહેવાનો. સંરચનાવાદમાં સંકેતિતને હમેશાં 'ઓપન' મનાય છે, કેમકે આપણા અર્થવિષયક અવકાશનો આકાર (કોન્ફિગરેશન) કદી સ્થિર નથી હોતો, ચલિત હોય છે.

— ઉપસ્થિતિનું મૅટાફિઝિક્સ —

ઉપસ્થિતિના મૅટાફિઝિક્સની દેરિદાની ટીકાનો મુખ્ય સૂર આ જ દૃષ્ટિકોણે બંધાયેલો છે: તેમનું સ્પષ્ટ મંતવ્ય છે કે ચિન્તનની વિધવિધ સિદ્ધાન્ત-પીઠિકાઓ અને પ્રસ્થાપનાઓ હકીકતે એક જ વિચારતન્ત્રની વાચનાઓ છે. વિચારના એ અનિવાર્ય તન્ત્રથી છૂટી ન શકાય એ ખરું, છતાં એ વડે લદાતી રહેતી વૈચારિકતાઓની કડક તપાસ તો થઈ જ શકે, એટલું જ નહીં, એવી તપાસને મદદરૂપ થનારી વ્યાપક પરિસ્થિતિઓનો લાભ પણ લઈ શકાય. આ મૅટાફિઝિક્સ આપણી અનિવાર્યતા છે, એનાથી છેડો ફાડી બેસવાનું અશક્ય છે, છતાં ઊંડાં અવલોકનો અને પૃથક્કરણોથી એણે ઊભી કરેલી ઉચ્ચાવચતાઓ-(હાયઅર્કિ)નું મૂલ્યાંકન તો કરી જ શકાય. દેરિદાના બધા જ ગ્રન્થોમાં શબ્દફેરે અવારનવાર આવાં મૂલ્યાંકનોનો આગ્રહ ઊપસ્યો છે. તેઓ જણાવે છે કે 'કાં તો ઉપસ્થિતિ અથવા તો અનુપસ્થિતિ'ના જડસુ વિકલ્પમાં ચિન્તન નિઃસારતાને પામ્યું છે. ભાષા એ વડે સાવ પતળી ગઈ છે, મૂળભૂત ગણાતા સિદ્ધાન્તો કે વિચારકેન્દ્રો સાથે સંકળાયેલાં પદોએ હમેશાં કશીક ને કશીક અચલ ઉપસ્થિતિનો પરિચય આપ્યો છે — ભલે પછી એ પરિચય સત્ત્વ (ઈસેન્સ), અસ્તિત્વ, પદાર્થ, જ્ઞાતા, પારગામીત્વ, ચેતનાને વિશેની ચેતના, ઈશ્વર કે મનુષ્ય જેવાં નામરૂપોથી

મળ્યો હોય. આ પરિચયની ગર્ભિતે સૂતેલા વિરોધાભાસોનું વિશ્લેષણશીલ પૃથક્કરણ દેરિદાની પ્રભાવક વાણીમાં મૂર્ત થયું છે :

'હું વિચારું છું, માટે છું'—એ કાર્ટિસિઅન કૉગિટોમાં વિચાર-પ્રક્રિયાના કેન્દ્ર તરીકે 'હું' સ્વયં છે અને સ્વયંને ઉપસ્થિત છે. બીજું દૃષ્ટાન્ત જોઈએ : ભવિષ્યને આપણે હમેશાં અપેક્ષિત વર્તમાન તરીકે ઘટાવતા આવ્યા છીએ. તદનુસાર, ભૂતકાળ વીતી ચૂકેલો વર્તમાન છે. એનો અર્થ એવો કે જેનું અસ્તિત્વ છે તેને વર્તમાન ગણીએ છીએ, માટે જ, ભવિષ્યનું અસ્તિત્વ હશે કે ભૂતનું હતું એમ દર્શાવી શકાય છે આનુપૂર્વીની એ બંને વાસ્તવિકતાઓનો આધાર વર્તમાનની ઉપસ્થિતિ પર છે. આવું જ અર્થને વિશે છે: વક્તાની ચેતનામાં આખરી ક્ષણે ઉપસ્થિત છે, અને સંજ્ઞાઓ કે ચેષ્ટાઓ વડે વક્તા જેની અભિવ્યક્તિ સાધે છે તે અર્થ છે. આ ત્રણેય દૃષ્ટાન્તો ઉપસ્થિતિના મેટાફિઝિક્સની વ્યાપક પરિચિતતા ચીંધે છે.

પણ વિશ્વમાં વસ્તુઓના સ્વરૂપને તેમજ તેમની વાસ્તવિકતાઓને આ પ્રકારની ઉપસ્થિતિની ભૂમિકાએ વિચારી શકાય કે કેમ તે જ મહત્ત્વનો સવાલ છે. વૃક્ષની વાસ્તવિકતાનો આધાર એવી હકીકત પર છે, કે જેમાં એ 'અ' સમયે છે, 'બ' સમય છે ને વળી 'ક' સમયે પણ છે એમ ઘટાવાયું હોય. એનું અસ્તિત્વ ઉપસ્થિતિઓની આવી હારમાળાઓનું બનેલું છે. કોઈ શબ્દનો આ અર્થ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે આપણો આધાર આવી હકીકત પર જ રહ્યો હોય છે: 'અ' સમયે અમુકે એને એવા અર્થમાં પ્રયોજ્યો હતો; તો વળી એ જ શબ્દને 'બ' સમયે બીજા કોઈએ એ જ અર્થમા પ્રયોજ્યો હતો, વગેરે. ઉપસ્થિત અવસ્થાઓની હારમાળા વડે વાસ્તવિકતાનું નિર્માણ થાય છે, નહીં કે કોઈ એક ઉપસ્થિતિ વડે. ઉપસ્થિતિ નહીં, આ અવસ્થાઓ મૂળભૂત છે, કેમકે એના જ પાયા પર આપણા ચિન્તનની ઇમારત ચણાવાની છે. આ અવસ્થાઓનું સત્ય સ્વીકાર્યા પછી પણ, દેરિદા જણાવે છે તેમ, તેની ગર્ભિતે રહેલા વિરોધાભાસોનો વિચાર કરવો અનિવાર્ય છે. મૂળભૂત લાગતી આ અવસ્થાઓ અનેકશઃ પરાવલમ્બી છે, સંકુલ છે, સ્વાયત્ત નથી અને વ્યાવર્તક છે. પરિણામે, એને જ આધાર ગણીને આગળ ન વધાય. ઉપસ્થિત લાગતું કંઈ પણ, દેરિદાની નજરે, પોતાના સ્વરૂપબોધ માટે ભેદો અને અનુપસ્થિત એવી એકથી વધારે સમ્બન્ધભૂમિકાઓ પર ભાર મૂકવાનું સૂચવે છે. 'ભીની' ભાષા સામાન્યપણે એક જ વિકલ્પ આગળ કરે છે – કાં તો કશુંક ઉપસ્થિત છે, અથવા અનુપસ્થિત ! આવા વિરોધી વિકલ્પો પૂરા ચિન્ત્ય છે.

ચીલાચાલુ ભાષા-ચિન્તનમાં હંમેશાં સંરચના અને ઘટનાનો એક વિરોધાભાસ (અપોરિઆ) ચર્ચાયા કરે છે. એવી માન્યતા પ્રવર્તે છે કે ભાષાનું સમગ્ર તન્ત્ર, ઘટનાઓ અથવા સંક્રમણ માટેની માનવક્રિયાઓથી નિર્ણિત થયું છે. શબ્દનો અર્થ, બોલનારાઓની વિવિધ સંક્રમણ-ઘટનાઓને આભારી છે. અર્થ એમણે પોતાના વાક્કર્મથી વ્યક્ત કર્યો, એટલે મળ્યા. પણ જરાક એ નિર્ણાયક ઘટનાઓને જોઈએ, હાથ પરની સંરચનાને નિર્ણિત કરતી એ વાક્-ક્રિયાઓનું જરાકે પૃથક્કરણ કરીએ, તો સમજાશે કે આવી પ્રત્યેક ઘટના પોતે જ પુરોગામી સંરચનાઓથી નિર્ણિત છે. ઉક્તિથી અસ્તિત્વમાં આવ્યો દીસતો પ્રત્યેક અર્થ અગાઉની સંરચનાથી નક્કી થયો છે. સંરચનાઓ પોતે પણ કશીક પૂર્વવર્તી ઘટનાઓની પેદાશ છે, અને એવા પૂર્વવર્તી ઘટનાઓ પણ એમનીગે પૂર્વની સંરચનાઓથી અસ્તિત્વમાં આવી છે. સૌથી પહેલી સંરચના પ્રગટાવનાર અને ભાષાનો પ્રાદુર્ભાવ શક્ય બનાવતી મૂળ ઘટના પણ કશાક પૂર્વવર્તી સંયોજનને તેમજ વ્યાવર્તન(ડિફ્રન્શિએશન)ને ચીંધે છે. દેરિદાનું દૃઢ મંતવ્ય છે કે પ્રત્યેક સૂચન હમેશાં કશાક ને કશાક ભેદ પર આધારિત છે — જેમકે ખાદ્ય અને અખાદ્ય વચ્ચેનો ભેદ જ ખોરાકનો બોધ શક્ય બનાવે છે. ગુફાવાસી મનુષ્યે ગળામાંથી એવો એક અવાજ કાઢ્યો હશે, જેને કારણે 'ખાદ્ય' કે 'ખોરાક' સંકેતકથી ચિહ્નિત કરી શકાઈ હશે. ભાષા-સંભવની એ પ્રક્રિયાનું પૃથક્કરણ કરતાં સમજાશે, કે ગુફાવાસીના ગળાનો એ અવાજ એના બીજા એવા જ અવાજોથી જુદો હતો અથવા જુદો તારવી શકાય એવો તો હતો જ. એનું વિશ્વ ખાદ્ય અને અખાદ્યની કોટિઓમાં વિભાજિત થઈ ચૂક્યું હતું. આપણે સંકેતકો પર લક્ષ આપીએ, તેથી વધારે તો તેમની પાછળનાં વિભાવનોને તપાસવાની જરૂર છે.

'પોઝિશન્સ'માં દેરિદાએ ભેદોની લીલાનું સુન્દર વર્ણન આપ્યું છે. આપણા વડે ઉચ્ચારાતી પ્રત્યેક સંજ્ઞા વખતનો પ્રત્યેક ધ્વનિ, ત્યારે નહીં ઉચ્ચારાતી બીજી અનુપસ્થિત સંજ્ઞાઓનાં અભિજ્ઞાન(ટ્રેસિસ)થી અંકિત હોય છે. એટલું જ નહિ, લિખિત કે બોલાયેલી કોઈ પણ ઉક્તિમાંનું કોઈ પણ ભાષાકીય તત્ત્વ અનુપસ્થિત તત્ત્વનાં અભિજ્ઞાનથી હમેશાં અંકિત હોય છે. દેરિદા ઉમેરે છે, કે કશીક પણ 'ફોનિમ' કે 'ગ્રાફિમ' સ્વકીયપણે તેમજ અનુપસ્થિતનાં અભિજ્ઞાનથી રચાયો હોઈને કાર્યશીલ થઈ શકે છે, ન અન્યથા. કોઈ પણ તત્ત્વ કે તેનું તન્ત્ર, માત્ર અનુપસ્થિત કે માત્ર ઉપસ્થિત એટલે કે એવા વિકલ્પે હોઈ શકે નહીં.

આ પ્રમુખ પરિપ્રેક્ષ્યમાં, દેરિદાના કેટલાક સંકેતો સમજી શકાય છે. સૌ પ્રથમ, એમના 'આર્ચિ-રાઈટિંગ' સંકેતને તપાસીએ :

— આર્ચિ-રાઈટિંગ —

લેખનની સોસ્યૂરની ચર્ચા થોડી નૈતિક ઉત્કટતાવાળી હતી, કેમકે એમણે એમ માનેલું કે વાણીની તુલનાએ લેખનનો મહિમા કરવાથી કશું મહત્ત્વનું ભયમાં આવી પડે છે. એમણે લેખનના કેટલાક એવા 'ભયો' ભાળ્યા હતા, જે એમને ભાષાને 'ભુલાવામાં નાખી દે એવા' લાગેલા. વાણીની ભૂમિકાને પણ, પ્રસંગ આવ્યે એ ભયો 'છીનવી લેતા હોય છે.' લેખનને એઓ એક 'જુલ્મ' લેખે છે — એવો 'શક્તિશાળી અને દગાખોર' જુલ્મ માણસને 'કરુણ' એવી ભૂલો ભણી દોરી જાય છે. એ વડે ભાષાનાં બોલાતાં રૂપો ભ્રષ્ટ થઈ જાય છે. લિખિત રૂપોનો મહિમા કરનારું ભાષાવિજ્ઞાન 'ફસાઈ જાય છે.' વાણીની સેવા અર્થે ઉપજાવાયેલું આ સાધન પોતાના સ્વામાની પવિત્રતાને વણસાડી રહે છે. વાણીનો વિશેષાધિકાર સ્થાપનારી આ વિચારણા લેખનને પરોપજીવી, અપૂર્ણ અને ખામીયુક્ત લેખે છે.

આ વ્યૂહ નિર્દોષ ભાસે છે, પણ દેરિદા જણાવે છે તેમ ભાષાને વિશેના પશ્ચિમના ચિન્તનમાં નિર્ણાયક નીવડયો છે. વાણીને અહીં સ્વાભાવિક અને પ્રત્યક્ષ સંક્રમણને રૂપે ઘટાવાઈ છે અને લેખનને રજૂઆતને વિશેની રજૂઆત ગણીને તિર્યક્ લેખવામાં આવ્યું છે. વાણીની ઘટનાની પ્રત્યેક ક્ષણમાં બોલનાર-સાંભળનાર બંને ઉપસ્થિત છે, પરસ્પરને ઉપલબ્ધ છે. બોલનારના શબ્દો નિર્વ્યાજ છે, એના તત્ક્ષણના વિચારને અંગે લગભગ પૂરા પારદર્શી છે — શ્રોતા એનું ગ્રહણ પણ કરી શકે છે. લેખનમાં આવું નથી. વિચારથી વિયુક્ત કરાયેલા કેટલાક લીટાને લેખન કહેવામાં આવે છે — એની ખાસ લાક્ષણિકતા તો એ છે, કે એ બોલનાર કે સાંભળનાર બેયની અનુપસ્થિતિમાં પણ કામ આપે છે ! લેખકની વિચારસૃષ્ટિમાં પ્રવેશવાનું કોઈ ખોટું દ્વાર પણ લેખને ઉઘાડયું હોય, અથવા બોલનાર કે લેખકથી વિચ્છિન્નપણે એ સાવ જ 'અનામી' અને 'નોંધારું' પણ બની શકે છે ! પોતે 'નોંધારું' હોઈને, વાણીને પ્રસ્તુત કરનારું સાધન લાગવાને બદલે વધારે તો એની વિકૃતિ જ લાગે છે. લેખકને આધાર બનાવીને તમે સંક્રમણનું મૉડેલ રચી શકો નહીં, એને આદર્શ કે નૉર્મ લેખીએ તો ભ્રાન્તિઓ સરજાય, વગેરે.

— લૉજિક ઑવ સપ્લિમેન્ટ —

વાણીની અગ્રિમતા સ્થાપનારી આ ઉચ્ચાવચ આયોજના હવે નભે એવી

નથી. લેખનને એમાં, એ ગૌણ અને પરોપજીવી હોય એવો મોભો અપાયો છે તે ચાલી શકે એવો નથી. લેખન વાણીને પ્રભાવિત કરતું હોય, અસર પહોંચાડતું હોય, અંદરથી ચેપ લગાડતું હોય એ વસ્તુને વિધાયક ભૂમિકાએ મૂકવાની જરૂર પર દેરિદાએ ભાર મૂકયો છે. અનેક કૃતિઓની ચર્ચામાં, એમણે એવી ક્રિયાશીલ સમ્બન્ધ-ભૂમિકાની સંરચના સુરેખ રૂપે દર્શાવી આપી છે. રૂસોની ચર્ચામાં 'લૉજિક ઑવ સપ્લિમેન્ટ'નો વિનિયોગ કરીને એમણે એ સંરચના સ્પષ્ટ કરી છે. 'સપ્લિમેન્ટ' એટલે કે 'પૂર્તિ'નો સંકેત રૂસોમાં જે રીતેભાતે સ્થિર થયેલો છે. એને વિઘટનકારી દેરિદા ગતિશીલ બનાવી આપે છે. પૂર્તિ એટલે જે અધૂરાને પૂરું કરે તે અથવા પૂર્ણમાં એક જાતનો વધારો. રૂસોએ કેળવણીને પ્રકૃતિની પૂર્તિ કહી હતી. એમાંથી પ્રકૃતિનો સંકુલ ખયાલ ઊપસે છે : એક તો એ કે એ સ્વયંસંપૂર્ણ છે, કેળવણી એને માટે વધારામાં છે. પણ બીજી બાજુથી પ્રકૃતિ કંઈક અપૂર્ણ છે એવો અર્થ પણ સ્ફુરે છે. એનામાં કશુંક ખૂટે છે, કશુંક આછું-અધૂરું છે — જેની, કેળવણી વડે પૂર્તતા કરવી ઘટે છે. પ્રકૃતિને એકી સાથે પૂર્ણ-અપૂર્ણ તેમજ પર્યાપ્ત-અપર્યાપ્ત દર્શાવનારો આ સંકેત પોતાની તાર્કિક ભૂમિકા આ રીતે સૂચવે છે : પ્રકૃતિ અને કેળવણીમાં પૂર્વવર્તી પદ પ્રકૃતિ છે. પ્રારમ્ભે એ એક જાતની પૂર્ણતા હતી, છતાં પોતામાં કશાકનો અભાવ છે, કશાકની અનુપસ્થિતિ છે એમ પણ એ સૂચવે જ છે. એવી અપર્યાપ્તતા અર્થે પ્રકૃતિ કેળવણીને બાહ્ય અને વધારાનું સાધન સમજે છે, છતાં પોતાની પૂર્તતા માટે અનિવાર્ય પણ લેખે છે આ જ તર્ક અનુસાર રૂસો હસ્તમૈથુનને જાતીયતાની પૂર્તિ ગણે છે. એ વિપરીત પ્રકારના વધારાથી સ્વાભાવિક જાતીયતા પર કશી અસર પહોંચતી નથી, બલકે હસ્તમૈથુન સ્વાભાવિક જાતીય પ્રવૃત્તિનો પર્યાય બની રહે છે. એની પર્યાયક્ષમતા સૂચવે છે કે એમાં જાતીયતાના મૂળ પદનું જ સાધર્મ્ય છે. મૈથુન અને હસ્તમૈથુનને એકરૂપ ગણાવતી આ પૂર્તિને રૂસોએ યોગ્ય રીતે જ 'ડેન્જરસ સપ્લિમેન્ટ' કહી છે.

આ પૂર્તિ–તર્કને દેરિદાએ સક્ષમ અને પ્રતીતિકર લેખ્યો છે. જે કંઈ મનુષ્યપરક છે તેની એ વડે માર્ગદર્શક સમજૂતી આપી શકાય છે. ભાષા, વૃત્તિઓ, સમાજ કે કલાની કોઈપણ ઘટનાનું વિશ્લેષણ આ તર્ક અનુસાર થઈ શકે છે. અમુક પૂર્ણતા (પ્લેનિટ્યૂડ)ના સંદર્ભમાં કશુંક સીમાવર્તી (માર્જિનલ) હોય છે, એવી પ્રતીતિના બધા જ પ્રસંગોમાં પૂર્તિ-તર્ક કામે લાગ્યો હોય છે. જેમ કે, વાણીની તુલનાએ લેખન સીમાવર્તી છે અથવા સ્વાભાવિક જાતીય પ્રવૃત્તિની સરખામણીએ હસ્તમૈથુન સીમાવર્તી છે એવું કહીએ છીએ ત્યારે આપણે આ

તર્કભૂમિકાએ જ ઊભા હોઈએ છીએ. અહીં સીમાવર્તી જે કંઈ પૂર્ણ છે તેનો પર્યાય છે અથવા એની પૂર્તતા કરનારું છે. દેરિદા જણાવે છે કે સીમાવર્તીનો ભેદ ઓળખાવવા આપણે જે લક્ષણો બાંધીએ છીએ તે હકીકતમાં પેલા મૂળ વિચાર-પદાર્થની જ વ્યાખ્યા કરી આપે છે. એટલે કે જે વ્યાવર્તક છે તે જ વ્યાખ્યાકર પણ છે, આપણે માની લીધેલી પૂર્ણતા શરૂથી જ 'ડિફ્રન્સ' વડે અધિષ્ઠિત છે, એ પૂર્ણતાનું વિભાજન (ડિવિઝન) તો છે જ, એનું વિલમ્બન (ડીફરલ) પણ છે. દેરિદા બતાવી આપે છે કે લેખન સીમાવર્તી પૂર્તિ છે, પરન્તુ ભાષાની બંધારણપરક શરત પણ છે. ભાષાના વિજ્ઞાનમાંથી લેખનની તપાસને બાકાત રાખી શકાય નહીં, કેમકે વાણીને લેખન ઘડે છે એ પણ એટલું જ સાચું છે. સોસ્યૂરનું એમણે કરેલું વિઘટનશીલ અધ્યયન આ વિપરીત ક્રમને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

વાણી અને લેખનની અન્તરલીલાનો મુદ્દો સૉસ્યૂર ઉપરાન્ત રૂસો, હુસેર્લ, લેવી–સ્ટ્રોસ, કૉન્ડિલાક વગેરેમાં પણ મહત્તા પામેલો. સૌના સંદર્ભમાં દેરિદા એક સામાન્ય વાત પર આવતાં જણાવે છે, કે લેખનની વ્યાખ્યા કરનારાં પરમ્પરાગત લક્ષણો જો સ્થિર થઈ ગયા હોય, તો વાણીને પણ લેખનનું જ એક આવશ્યક રૂપ કહી શકાય. સોસ્યૂરે દર્શાવેલું વાણીનું સમ્બન્ધશીલ સ્વરૂપ લેખનનું પણ છે. ઉપરાન્ત, લેખન અને વાણીનું વ્યાવર્તન સિદ્ધ કરતી અનુપસ્થિતિ કોઈપણ સંજ્ઞાની આવશ્યક શરત બની રહે છે. કેમકે, સંજ્ઞા બનનારું કોઈપણ રૂપ પુનરાવર્તનીય હોવું જોઈએ, ફરી ફરી ઉપજાવી શકાય એવું હોવું જોઈએ. એટલું જ નહીં, સંક્રમણહેતુની અનુપસ્થિતિ હોય ત્યારે પણ સંજ્ઞાઓનું પુનરુદ્‌ભાવન શક્ય બનવું જોઈએ. પોતાના અર્થથી વિચ્છિન્ન દશામાં પણ પ્રત્યેક સંજ્ઞાની પુનરુક્તિ જો શક્ય ન બને, તો એની કઈ લાક્ષણિકતાએ કરીને આપણે એને 'સંજ્ઞા' કહેવાના હતા ? સંજ્ઞાઓ અનામ ચિહ્નો તરીકે હાથવગી હોય છે એ જ એમનો વિશેષ નથી ? 'ચીસ' કે 'બૂમ' અસંગયુક્ત સંજોગોમાં પણ પાડી શકાય છે, ઉદાહરણ તરીકે પણ એનું ઉચ્ચારણ થઈ શકે છે. આ નકલક્ષમતા સંજ્ઞાને સંજ્ઞા બનાવે છે. લેખનના આવા પુનરુદ્‌ભાવી સ્વરૂપનો પરમ્પરામાં સ્વીકાર થયો છે – એટલે કે એ સંજ્ઞાસદૃશ છે. અને તેથી જ આત્મ-ઉપસ્થિતિને આગળ કરતા અવાજના મૉડેલ પરનો સંજ્ઞાવિચાર પર્યાપ્ત નથી. દેરિદા ઉમેરે છે કે ઉચ્ચાવચ ક્રમને ઊલટાવીને કહી શકાય કે વાણી લેખનનો જ એક પ્રકાર છે, લેખનની જ એક જાતિ (સ્પીશીઝ) છે. લેખનવિચારને હવે વિસ્તારવાની જરૂર છે – જેમાં વાણીને, દેરિદા કહે છે તેવા 'આર્ચિ-રાઈટિંગ'

કે 'પ્રોટો રાઈટિંગ' તરીકે ઉમેરી શકાય. આનું મુખ્ય કારણ એ છે કે ભાષા પોતે જ એક 'પ્રોટો-રાઈટિંગ' છે, કેમકે ઉપસ્થિતિ હમેશાં વ્યાવૃત્ત (ડિફર્ડ) અને વિલમ્બિત (ડીફર્ડ – deferred) હોય છે – આ બેય અર્થનો યુગપત્ બોધ કરાવતો દેરિદાનો સુખ્યાત સંકલ્પ 'ડિફરાન્સ' અનેકશઃ રસપ્રદ રહ્યો છે.

— ડિફરાન્સ —

ફ્રેન્ચ ક્રિયાપદ differer એટલે to differ and to defer – એમાંથી સાધિત નામ 'difference'માંના બીજા eને સ્થાને a મૂકીને દેરિદાએ આ વિરોધમૂલ વિભાવના વિકસાવી છે. ઘટનાઓ, ભેદો અને સંરચનાઓની ચર્ચામાં આપણે જોયું છે કે ભેદો ઘટનાઓના આધાર બને છે, પણ એ ભેદો પોતે જ ઘટનાઓની પેદાશ હોય. ઘટનાઓને ધ્યાનમાં લઈએ ત્યારે પૂર્વવર્તી ઘટનાઓને ધ્યાનમાં લેવાની ફરજ પડે છે. આ બંને પરિપ્રેક્ષ્યમાં થતી આપણી અવરજવર આપણને કશા નિર્ણય પર આવવા દેતી નથી, તમામ સંશ્લેષણને અશક્ય બનાવી દે છે. પ્રત્યેક પરિપ્રેક્ષ્ય બીજાની ભૂલ દર્શાવે છે. આ મૂંઝવણનો ઈલાજ 'ડિફરાન્સ'માં છે. સૌસ્યૂર, ફ્રોઈડ કે નિત્શે જેવા પુરોગામીઓએ સૂચન-તન્ત્રોની તપાસ કરતાં, ભેદો અને વ્યાવર્તનો પર ભાર મૂકેલો, 'વ'ના પ્રક્ષેપથી દેરિદા સૂચનની દોવડારૂપ સંકુલતાને સાવ જ સ્પષ્ટ કરી દે છે:

એઓ 'ડિફરાન્સ'નું વર્ણન આપતાં કહે છે, કે 'ડિફરાન્સ, સંરચના અને ક્રિયા બંને છે. ઉપસ્થિત/અનુપસ્થિતના વિરોધની ભૂમિકાએ એનું વિભાવન થઈ શકતું નથી. એ ભેદોની, ભેદોનાં અભિજ્ઞાનની તેમજ તત્ત્વોના પારસ્પરિક સંદર્ભને શક્ય બનાવનારા વિન્યાસ(સ્પેસિંગ)ની લીલા છે. એ લીલા પદ્ધતિ-પૂર્વકની છે. આ વિન્યાસ પદો વચ્ચેના અન્તરાલોની પેદાશ છે, એવા અન્તરાલો કે જેના અભાવમાં 'પૂર્ણ' ગણાતાં પદો કશાનો સંકેત આપી શકતાં નથી, કાર્યશીલ નીવડતાં નથી. અન્તરાલોનો વિન્યાસ સક્રિય અને અક્રિય બંને પ્રકારનો છે. 'ડિફરાન્સ'માંનો 'a' સક્રિયતા-અક્રિયતા વચ્ચેના અનિર્ણયને સૂચવે છે, એટલું જ નહીં, પણ પેલી વિરોધ-ભૂમિકાની વ્યર્થતા ય ચીંધે છે. કેમકે એનું નિયમન અને સંયોજન અન્યથા એક અશક્યતા હોય છે.'

સંશ્લેષણને અશક્ય કે દુષ્કર બનાવનારા અર્થાત્ સાયુજ્ય 'ડિફરાન્સ'થી કે એ નામે આવિષ્કૃત થાય છે એ નાનીસૂની વાત નથી, કેમકે એ એક અતિ ઉત્કૃષ્ટ ચિન્તનક્ષણ પણ છે: એણે ઉપસ્થિત/અનુપસ્થિતની વૈકલ્પિકતાને દૂર કરી આપી છે, વ્યાવર્તક/વ્યાખ્યાકરની સુયુક્ત હકીકતને આગળ કરી છે, અને

વ્યાવર્તન/વિલમ્બનના સાયુજ્યબોધ વડે વિઘટનકારી બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિના નૂતન મર્મને આલોકિત કર્યો છે. દેરિદામાં ચિન્તન અને પ્રવૃત્તિનો ભેદ નષ્ટપ્રાય દીસે છે, સિદ્ધાન્ત અને પ્રત્યક્ષની કોટિઓ એકરૂપ દીસે છે, તેના મૂળમાં, આ સંકેતની પ્રભાવકતા વાંચી શકાય.

— વિઘટનશીલ ચિન્તન/પ્રવૃત્તિ —

'ડિફ્રાન્સ' વડે વિરોધમૂલ ઘટક-સમવાયનું આકર્ષક સાયુજ્ય ચીંધીને દેરિદાએ સંજ્ઞાતન્ત્રોના કે ઉક્તિઓ-કૃતિઓનાં આકલનનો આગવો માર્ગ ચીંધ્યો છે. એમણે પુરસ્કારેલી વિઘટનશીલ પ્રવૃત્તિનું એ કેન્દ્ર છે, ચાલકનિયામક સત્ય છે. આ સત્ય પ્રશસ્ત લોગોસેન્ટ્રિક પરમ્પરાએ નથી દાખવ્યું એ એનો વિશેષ છે. લોગોસેન્ટ્રિઝમના બૌદ્ધિક માળખાને મૂલેકુઠાર કરનારી આ સમર્થ ચેષ્ટા પોતે જ એક સ્પૃહણીય પ્રવૃત્તિ છે: પ્રશસ્ત પરમ્પરાઓની સીમાઓ જોવી, કસોટીએ ચડાવવી અને પછી એને જ ઓળંગી જવી: આ એવી ક્રિયા છે જેને 'ચિન્તન' અને 'પ્રવૃત્તિ'ના બેવડા સંકેતોથી જ પ્રમાણી શકાય: વિઘટનશીલ ચિન્તન/પ્રવૃત્તિ.

દેરિદાએ પ્રસ્તુત કરેલા વિઘટનશીલ વિપર્યાસો(રીવર્સલ્સ)માં ઊલટા ચુકાદા આપનારી વિધાયક યોજનાઓ પડેલી છે. એ વડે કશી નવી વિદ્યાશાખાનો ઉદય થવાનો નથી, દેરિદાની એવી કોઈ જ સંકલ્પના પણ નથી. એમણે પોતાની 'ગ્રામેટોલોજી' માટે કહ્યું જ છે કે 'એ તો પ્રશ્નનું એક નામ છે'! દેરિદાનું વિઘટનશીલ નિદર્શન (મૉડેલ) વિભાવનાપદ્ધતિઓની અ-પૂર્વ સમીક્ષાનું જ નામ છે. વિચારતન્ત્રો પાછળની વિભાવનાઓને પૂરા શૌર્યથી પડકારવી, ઊંધી પાડવી – જેથી એની પૂર્વધારણાઓ અને મર્યાદાઓ પ્રકાશમાં આવે દેરિદાએ પ્રસ્તુત કરેલા સંકેતો કશી પારિભાષિક જડતાને પામે તે પહેલાં સમજાઈ જવા જોઈએ. એમનાં ભાવન(રીડિંગ્સ)નો મર્મ એ વડે ખૂલે છે એટલે એ દુર્ગમ હોવા છતાં આવશ્યક ઠર્યા છે. 'સપ્લિમેન્ટ' કે 'ડિફ્રાન્સ' જેવા બહુચર્ચિત, તો 'ફાર્મેકોન' 'હિમેન' કે 'એન્ટેમ' જેવા ઓછા જાણીતા સંકેતોને બેવડું કાર્ય (ડબલ ફન્કશનિંગ) અપાયું છે. એ વડે કૃતિનું બાહ્ય તન્ત્ર ઢીલું પડી જાય છે અને એને વટી જનારું કોયડારૂપ તર્કજાળ સ્પષ્ટ થઈ આવે છે. કશા સંશ્લેષણને નહીં ફાવવા દેનાર ડબલ રજીસ્ટરમાં વ્યાપારશીલ બનીને આ સંકેતો કૃતિસંયોજના અને તેની પૂર્વધારણાઓને ઊંધાં પાડે છે. દેરિદાનાં લખાણોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપ આ સંકેતોએ પૂરાં પાડેલાં ખિવરેજને આભારી છે. દૂરના પુરોગામીઓનાં તેમજ મિત્ર-સમકાલીનોનાં એમણે રજૂ કરેલાં વિઘટનશીલ ભાવન

હકીકતે વિઘટનશીલ ચિન્તન(ડીકન્સ્ટ્રક્ટિવ ફિલોસોફી)ની એક એવી પદ્ધતિ રચે છે, જેનું મુખ્ય લક્ષણ ‘ પદ્ધતિ નહીં બનવાનું ’ છે. અહીં દાર્શનિક સામર્થ્યથી ભાષાના શબ્દોની કશી રમત ઊભી કરવાનો આશય નથી, પણ દાર્શનિક સામર્થ્ય અને ભાષા વચ્ચે કશો ધીંગો સમ્બન્ધ બાંધવાનો જબરદસ્ત ઉપક્રમ છે. દેરિદા અમુક ચિન્તનપદ્ધતિમાં રહીને દલીલ કરે છે, પણ ભાષાની ઉત્પાદકતા વડે એ જ પદ્ધતિનું ભંજન કરે છે અને એને ઉલ્લંઘી જાય છે.

સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિએ કે કશી પણ સમીક્ષાપદ્ધતિએ જો ધડો લેવાનો હોય, તો આ જાતનો કે એ પોતાની ક્ષણને કેવી રીતે આકારે છે અને નવી ક્ષણ માટે એનું કેટલું ઉલ્લંઘન કરે છે. દેરિદા કહે છે કે વિભાવનાઓની સંરચિત વંશવેલને સમૂળ તપાસવી એ તો ખરું જ. પણ એ જ વખતે કશા બાહ્ય પરિપ્રેક્ષ્યથી નક્કી કરવું કે એ ઇતિહાસે શું ગોપવ્યું છે, શું નિષિદ્ધ ઠરાવ્યું છે. એવા નિગ્રહમાં જડ નાખીને ઇતિહાસે પોતાનો આવિર્ભાવ સિદ્ધ કર્યો હોય, તો તે દર્શાવી આપવું. આ તબક્કે, આ પ્રામાણિક અને હિંસ્ર એવી આપણી ચાલના ચિન્તનની આગળપાછળ તેમજ અંદરબહાર ભમી વળે છે અને એક જાતની પ્રવૃત્તિ બની રહે છે – એવી પ્રવૃત્તિ કે જેનું પરિણામ સુખદ હોય છે, જેની પેદાશ મહત્ આનન્દ આપનારી હોય છે. આપણા બૌદ્ધિક જગતની અત્યન્ત પાયાની ગણાતી કોટિઓને ઊથલાવવાનો ઉપક્રમ ધરાવતી કૃતિઓ રચવાનો પુરુષાર્થ તત્ત્વતઃ સંરચનાવાદી છે.

*

આપણે ત્યાં એવા પુરુષાર્થનું કશું સાતત્ય જોવા મળ્યું નથી. દેરિદાનું વિઘટનશીલ નિદર્શન તો એમ સૂચવે છે કે આપણી આખી પરમ્પરાનું હજુ આપણે કશું ઉપકારક ચિન્તવન નથી કર્યું. આપણી પ્રવૃત્તિનો વેધક ચિન્તન જોડે કે ચિન્તનનો સર્વગ્રાહી પ્રવૃત્તિ જોડે કશો અવિનાભાવી સમ્બન્ધ નથી. શું સર્જનમાં કે વિવેચનામાં, મોટે ભાગે આપણે મૉડેલો લાવીએ છીએ અને પછી એના સમજ વગરના છેદ ઉડાવી સતત એક નવા મૉડેલની રાહ જોઈએ છીએ ! આવું વસાહતી માનસ હાલ દેરિદા પછીના કોઈની રાહ જુએ છે એમ જરૂર કહી શકાય, કેમકે એવી પરમ્પરા હવે અકળ નથી રહી.

સવિશેષપણે રસવાદ અને સામાન્યતઃ આખી સંસ્કૃત કાવ્યતત્ત્વવિચારણા આપણા સાહિત્યવિચારનું આદર્શ મૉડેલ રહી છે, એનું વિઘટનશીલ અધ્યયન રજૂ કરવાની ઘડી પાકી ગઈ છે. રસવાદે ભાવકના રસાનુભવ દરમ્યાનની સમાધિક્ષણને કેન્દ્રમાં મૂકી છે તેમજ એની સહૃદય-પ્રતિમાને શરત તરીકે સ્વીકારી છે.

અને એ રીતે ભાવકની ઉપસ્થિતિનો મહિમા સ્થાપ્યો છે, ભટ્ટ નાયકના ભોગીકૃતિ-વિભાવમાં એનું મેટાફિઝિકસ ઊપસ્યું છે. આ રસાનુભવને 'પોઇન્ટ ઑવ રેફરન્સ' ગણીને આપણે આધુનિક યુગ સુધી ચાલ્યા કર્યા છીએ, પણ એના આન્તરવિરોધો આપણા ધ્યાનમાં જવલ્લે જ આવ્યા હોય! ધ્વનિવાદીઓના વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિમાં તેમજ અલંકાર, રીતિ, વક્રોક્તિ કે ઔચિત્ય-સમ્પ્રદાયોમાં રસવાદે સ્વ-અર્થે છોડી દીધેલા સંવિભાગોનું તેમજ વિવિધ ભાર-(સ્ટ્રેસિસ)નું વિસ્તરણ છે, પણ વૃત્તિ ખણ્ડન-મણ્ડનની હોવાથી પ્રવૃત્તિ સરવાળે પ્રભુ–દેવ–ગુરુ કે મસીહાના સ્થાપન-ઉત્થાપનની રહી છે. નિશિત, દક્ષ બુદ્ધિમત્તા ધરાવતી વ્યક્તિતાઓ આપણે ત્યાં વિરલ હોવાથી સાહિત્યચક્ર આજે એક-પ્રભુની ઉપસ્થિતિ આસપાસ ફરતું રહે છે. ત્યારે, ગમે તેવા સ્વકીય ઉન્મેષો પણ રસવાદને ચરણે ઢળ્યા હતા. દરેક પેઢીને આપણે ત્યાં કશીક હસ્તીએ દોરવી છે, તો પેઢીઓએ એવી હસ્તીને ઉપસાવી લીધી છે. પ્રતિભા, અભ્યાસ અને વ્યુત્પત્તિનું વિરોધમૂલ સાયુજ્ય અહીં ભૂલી જવાય છે અને 'પ્રતિભા'ને આગળ કરવામાં 'શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિ'નું સમર્થન વંચાય છે. 'રીઅલ'ને અવગણતો કે તેનું વગર કારણે રૂપાન્તર કરતો કવિ 'સૂર્રીઅલ' જેવા ફ્રેન્ચ મૉડેલમાં રાચે, તો 'જિનીઅસ'નો ઉદય થયો લાગે છે એ ઉપર્યુક્ત પ્રથામાં સહજ ગણાવું જોઇએ.

એક-પ્રભુ, દયારામ પછીની અર્વાચીનતામાં દલપત-નર્મદ, ઉમાશંકર-સુન્દરમ્, રાજેન્દ્ર-નિરંજન જેવી જોડીઓમાં બે-પ્રભુ બન્યો. અર્વાચીન વિષય, માધ્યમ, છટા, ઈથોસ સાથે પાનું પાડતા સર્જકો અને સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાની પીઠિકાવાળી વિવેચના વચ્ચેનો વિસંવાદ નવલ, ટૂંકી વાર્તા, એકાંકી, પદ્યનાટક, નવી આધુનિક કવિતા, ઍબ્સર્ડ નાટક વગેરેમાં વધી પડયો. પણ કાવ્યનાં 'સનાતન' તત્ત્વોની ચર્ચા કરતી પરમ્પરાગત વિવેચનાએ એને ક્યાંય ધરબી લીધો. પેલી જોડીઓ વચ્ચેના વિરોધની વિધાયકતા હાથ આવે તે પહેલાં, નવા મસીહાની શોધમાં સુરેશ જોષીને હોંશે હોંશે એક-પ્રભુ સ્થાને ઉપસ્થિત કરીને નવીનોએ પોતાની 'વૈયક્તિક' 'પ્રતિભાઓ' વિકસાવી. 'એમને લીધે' 'ઉન્મેષો પ્રગટે' એવું વાતાવરણ જન્મ્યું! આવા વદતોવ્યાઘાતની દિશામાં, આજે કશા નવા જ – મળી આવે તો વિરુદ્ધ – મસીહાની ઉપસ્થિતિમાં નવા 'આધુનિકો' 'ટ્રીડૉમ થવા' ઇચ્છે છે. એમનું વાર્તા-મૉડેલ 'લોકપ્રસિદ્ધ તેમજ આધુનિક' બેય વર્ગોને આજે અડચણભર્યું લાગે છે. બંને વર્ગના મોટી સંખ્યાના સાહિત્યકારોને પ્રજા સાથેના અનુબન્ધમાં 'એક વ્યક્તિનો' 'કલાસંકલ્પ' નડે છે.

વિવેચનક્ષેત્રે જોવા મળતી વિરલ વિજ્ઞાનીયતાને એ મૉડેલ 'પાણ્ડુ' લાગે છે. મૉડેલનો એ વિશેષણુયોગ 'અવિજ્ઞાનીય' સંકેતો સ્ફુરાવે છે તેની વાત તો દૂર રહી, પણ એ 'વિજ્ઞાન' પોતાની સમજસંગત કારિકાનું સર્જન-પ્રમાણ ઢૂંઢે છે એ 'મૂંઝવણો' નજર-અંદાજ થઈ રહી છે. ગીત-ગઝલનો સરલ / કાવ્ય વિરોધ ક્યારે અકવિતાને અડે એ નક્કી કર્યા વિના, જટાયુ–ખાઙ્ક–શિખંડીનો મિથનો નિયોરોમેન્ટિસિસ્ટ ઉન્મેષ 'આધુનિક' ગણાય છે. એની સંસ્કૃતપ્રચુર બાની અને કાવ્યત્વનો આધુનિક સંવેદનને યોગ વળતો ફ્લેશ્રોપ જે મિલ્ટ–ઈન વિરોધ ધરાવે છે, અને જે રીતે સાહિત્યકલાની આખી હિકમતમાં તરાડ પાડે છે તેમાંથી જોવું બાકી છે. પ્રયોગશીલ ટૂંકી વાર્તા અને લઘુનવલને આધુનિકતા સાથે ઉપલક સંવાદ તેમજ આધુનિકતાને સમસામયિક જીવન સાથે જે પ્રકારનો વિસંવાદ છે. અને ચાલુ ટૂંકી વાર્તાને કે દળદાર નવલકથાઓને સમસામયિકતા સાથે તેમજ સમસામયિકતાને માનવજીવન સાથે જે લિસ્સો અવિરોધ છે તે બધાંનું વિધાયક સાયુજ્ય ઊભું કરવાનું હજી બાકી છે.

રસાનુભવની સમાધિક્ષણ પછી શું હોય છે ? એ મહામૂલી સૈદ્ધાન્તિકતા પછી ભારતીય જનજીવનમાં તેમજ સાહિત્યમાં કેટકેટલા વારાફેરા આવી ગયા છે ? એ આદર્શોનાં પાણીપાતળાં રૂપો તેમજ સામેથી આકારાયેલાં નવ્ય ભંગુર રૂપો જીવન / કલાને સમાજના સાહિત્યકારવર્ગ તરફથી જે રીતભાતે રજૂ કરે છે તેનું કશું અ-સનાતની આકલન આપણે કરી શક્યા છીએ ખરા ? આપણા આધુનિક યુગે પરમ્પરાનું જે છોડી દીધું તેના વિચ્છિન્ન તન્તુઓ અને આધુનિકોએ સરજેલા ઉન્મેષો વચ્ચે જે જગ્યા છે તે આપણે વાંચી નથી. આધુનિકોમાં જીવન અને કલાનાં બંને સ્તરે કેટલી પરમ્પરા છે, કેટલા વિધાયક વિરોધો છે અને કેટલા વન્ધ્ય વિસંવાદો છે તેનો હજી હિસાબ નથી મેળવાયો. પદો અને ઇનામો આપનારા–લેનારાને રૂપે વિવેચકો અને કવિ-વિવેચકોનું પતન થયું હોય, છતાં 'સર્જકતા'ને શુદ્ધ, કોરી રાખી શકાય છે એવા વહેમો હજી આપણે ત્યાં નભે છે. ખરા અનૌ ચોખ્ખા થવા 'દોરદા વાંચવો' કે એ વિશે લખવું હિતકર મનાય છે, એ ભ્રાન્તિનું પણ નિરસન બાકી છે...આ નિરીક્ષણો ઉજરડે તો આત્મ-વિઘટનની વિસ્ફોટક પણ ઉપકારક ક્ષણ ભણી લઈ જાય છે...

૨ જુલાઈ, ૧૯૮૫

રમેશ ઓઝા

"ચેમ્મીન" મળયાલી લેખક ટી. શિવશંકર પિલ્લૈની સુખ્યાત નવલકથા છે જેને ૧૯૫૭નો અકાદમી પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો હતો. કમલ જસાપરાએ કરેલો એનો ગુજરાતી અનુવાદ અકાદમી દ્વારા પ્રકાશિત થયો છે. શ્રી પિલ્લૈને તાજેતરમાં મળેલા જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર નિમિત્તે ગુજરાતીમાં ઉપલબ્ધ એમની બે નવલકથાકૃતિઓ "બશેર ડાંગર" અને "ચેમ્મીન" વાંચતાં પ્રસ્તુત કૃતિ વિષે લખવાનું પ્રાપ્ત થયું.

શ્રી પિલ્લૈની પોતાની નવલકથાસૃષ્ટિમાં પણ "ચેમ્મીન" એક નવો ચીલો આંકનારી કથા બની રહી હતી. આપણે જાણીએ છીએ કે કંઈક વધારે પડતી ગરીબીને લીધે અને છતાં શિક્ષણના સારા વ્યાપના પ્રભાવે કેરળમાં રાજકીય–સામાજિક ક્ષેત્રે સમાજવાદી વિચારનો પ્રભાવ બળવાન રહ્યો છે. શ્રી પિલ્લૈ પ્રગતિવાદી, સમાજવાદી વિચારધારાના સમર્થ લેખક તરીકે નામના પામ્યા છે. એમની "બશેર ડાંગર"માં એમના એ વલણનું પ્રતિબિંબ પડે છે. "ચેમ્મીન"માં પણ ગરીબો છે, ગરીબી છે, એમના જીવનની નાની નાની જરૂરિયાતો, નાની નાની વક્રતાઓ અને ક્યારેક નાની નાની મહત્ત્વાકાંક્ષા – લાઇફ્સ લિટલ લગ્ઝરીઝ અને લાઇફ્સ લિટલ આયરનીઝ – માટે એમને પારાવાર સંઘર્ષ કરવો પડે છે તેનું વાસ્તવિક ચિત્રણ છે જ. પણ એ તો જે સમાજ, જે પાત્રસૃષ્ટિનો સંદર્ભ લેખકે લીધો છે તે જોતાં અનિવાર્ય જ હતું. એમનું ઉદ્દિષ્ટ આ સમાજચિત્ર આપવાનું નથી, પરંતુ અહીં કથાનાં મુખ્ય પાત્રો કરુત્તમ્મા અને એના પ્રેમી પરીકુટ્ટી તથા એના પતિ પળનીના વૈયક્તિક જીવનના સૂક્ષ્મ સંઘર્ષો અને તજ્જન્ય એમની કરુણ નિયતિનું નિરૂપણ એમને કરવું છે.

'ચેમ્મીન"માં કેરળના માછીમાર સમાજમાં એમના સંઘર્ષો, એમની શ્રદ્ધાઓ, વહેમો, ગૂઢ ભીતિઓ એમના જીવનનું કેવી રીતે નિયંત્રણ કરે છે તેની કથા છે. સમુદ્રકાંઠે, સાગરસંતાનો તરીકે જીવતા, સાગર પર નિર્ભર થોડાક

માછીમાર પરિવારો, એમના દ્વારા પકડાયેલી માછલીઓને વેપાર અર્થે જથ્થાબંધ ખરીદી લેનારા થોડાક વેપારીઓ અને પેલા માછીમારોની હરેક ક્રિયા-પ્રતિક્રિયામાં, એમનાં વિચાર ને વર્તનમાં જેનો પ્રભાવ, જેની ભયમિશ્રિત આમન્યા સતત વરતાયા કરે છે તે એમની સાગરમાતા – આ છે "ચેમ્મીન"ની પાત્રસૃષ્ટિ. એમની વચ્ચેના સંબંધો એક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરે છે. પેલા વેપારીઓ વેપારીઓ હોવાથી તો ખરા જ, બલ્કે વધુ તો મુસલમાન હોવાથી આ સમાજથી ભિન્ન છે. જ્યારે સાગરમાતા અને સાગરસંતાનો પરસ્પર અભિન્ન છે. આ બે પ્રકારના સંબંધોની ભૂમિકા બે જુદી જુદી મૂલ્યસૃષ્ટિ રજૂ કરે છે, જ્યાં એકનું પ્રવર્તન વ્યવહારસ્તરે મનુષ્યો-મનુષ્યો વચ્ચેના સંઘર્ષની પરિસ્થિતિ સર્જવામાં કારણરૂપ બને છે તો ભાવનાના સ્તરે, અવચેતન મનના સ્તરે ઊંડી જડ નાખી પડેલી સાગરમાતા વિષેની માન્યતાઓ, માછીઓ અને સાગરમાતાના સંબંધો વિષેના ખ્યાલો વ્યક્તિગત જીવનના સંઘર્ષોનું નિમિત્ત બને છે.

સાગર અહીં કેવળ પ્રાકૃતિક પરિવેશ પૂરો પાડનારું પ્રકૃતિઅંગ નથી, પણ મનુષ્યોના વ્યક્તિગત જીવનમાં એક અધિષ્ઠાતા સત્તા (overlooking power)રૂપે રજૂ થાય છે. અને એની પ્રતીતિ કથાવિકાસની સાથે આપણને સતત થતી રહે એવી લેખકની યોજના છે.

ચેમ્પન અને ચક્કી એ માછીમાર દંપતી, તેમની બે દીકરીઓ – નાની પંચમ્મા અને મોટી કરુત્તમ્મા. મોટી એટલે એટલી મોટી કે એનું એક ચરણ હજી બાલ્યવયમાં છે, પણ તે સાથે હવે એની જાતીનો વિકાસ શરૂ થયો છે અને એની તરફ કોઈની નજર જાય તે સારું ન કહેવાય એવું એણે સમજવું જરૂરી બની ગયું છે. એને સમજાવવું પણ જરૂરી બની ગયું છે. એ સાથે હવે એણે એ પણ સમજવું જોઈએ કે જે મુસલમાન વેપારીના છોકરા પરીકુટ્ટી સાથે એણે બાલ્યકાળથી નિર્દોષ રમત કરી છે તે સંબંધ હવે પૂરો થવો જોઈએ, નહિ તો સામાજિક અપવાદ આવે, લગ્નમાં બાધા પડે અને એક માછણના આવા અપવિત્ર-દૂષિત ચરિત્રને પરિણામે આખા માછીમાર સમુહ પર સાગરમાતા કોપે તે વધારામાં.

પણ આ સાવધાની કેળવવાની ઘડી આવે તે પૂર્વે તો કરુત્તમ્મા અને પરીકુટ્ટીની જાણ બહાર એમના પરસ્પર સંબંધોમાં પ્રેમનો પ્રવેશ થઈ ચૂક્યો છે. હવે એક માછણ તરીકે જીવવું, કોઈ માછીનો સંસાર માંડી દેહથી દૂષિત થયા વિના પતિની શય્યા ભોગવવી કે બાલ્યવયના સંબંધોની સ્વાભાવિક

પરિણતિરૂપે પ્રગટ થયેલા પ્રેમની આણ સ્વીકારવી એ દ્વિધામય સંઘર્ષ કરુત્તમ્માને માટે ઊભેા છે. પણ પસંદગીની આ પ્રક્રિયામાં કોઈ ભારે ગૂંચવણ બાહ્ય સ્તરે આ કારણે નથી ઊભી થતી. કરુત્તમ્મા જે સામાજિક પરિવેશમાં ઊછરી છે તેમાં માતા-પિતા પરણાવે ત્યાં ઠરીઠામ થવું એ જ દીકરીની નિયતિ છે. એ વાત તેા એ પોતે સહજ સ્વીકારવા કેળવાયેલી છે. માત્ર લગ્ન પછી, પોતાંના પતિને દેહ સમર્પણ કરી દીધા પછી પણ પેલેા પરિકુટ્ટી મનના જાગ્રત-અજાગ્રત ખૂણાઓને અધિપતિ મટી જશે કે નહિ એ દ્વિધા છે ખરી.

એનેા અજ્ઞાતકુલશીલ પતિ પળની પણ થોડેા સમય કરુત્તમ્માના પિતાની હોડી પર માછી તરીકે કામ કરી ચૂકયો હતેા. ત્યારે જ તેા પિતાની આંખમાં એ જમાઈ તરીકે વસી ગયેા હતેા, ખાસ તેા લુચ્ચા, સ્વાર્થી પિતાને એક વાત ગમી ગઈ હતી કે આવેા છેાકરેા દહેજની કોઈ અપેક્ષા રાખતેા નથી. અને બીજું જે નાવ-જાળ એણે ઘણી મહેનતે, તેમજ પરીકુટ્ટી પાસે છલનાપૂર્વક પૈસા મેળવી લઈ ખરીદ્યાં છે તેનેા ઉત્તમ વ્યાપારી ઉપયેાગ પળની જેવા કાબેલ અને શક્તિશાળી માછીની મદદથી વધારે સારેા થઈ શકે. સુરાદ તેા એની એવી છે કે પરણીને પળની ઘરજમાઈ રહેવાનું સ્વીકારશે તેા આવી અપેક્ષાએા સંતેાષાશે.

પરીકુટ્ટી પાસે પૈસા મેળવવામાં ચેમ્પનની ચાતુરી ને છળ કામ લાગ્યાં હશે તેના કરતાં કદાચ કરુત્તમ્મા માટેની પરીકુટ્ટીની લાગણીએ વધારે ભાગ ભજવ્યેા છે. એટલે જ પિતા જ્યારે સારું કમાવા માંડયા પછી પણ પરીકુટ્ટીને એના પૈસા પાછા આપવાનું ટાળે છે ત્યારે કરુત્તમ્માને અંગત રીતે નીચાજોણું થવાનેા ભાવ થાય છે. પણ એના પિતાની અગ્રિમતાએા જુદી છે. એને તેા નાવ-જાળ પ્રાપ્ત થયા પછી પેાતાનું સરસ ઘર બનાવવું છે અને તેમાં રહીને એ અને ચક્કી જે સંસારી મેાજમજા ગરીબીને કારણે ન માણી શકયાં તે માણવી છે. પૈસાની એની લાલચ અને હોડી-જાળના માલિક બનતાં એનામાં જન્મેલેા દર્પ પરીકુટ્ટી પ્રત્યે કૃતજ્ઞતા તેા દૂર રહી, એની સાથેના થેાડાક ઉદાર વ્યાપારી સંબંધોની પણ આડે આવે છે. પરીકુટ્ટી સારા ભવિષ્યની આશાએાને તજી આ – કરુત્તમ્મા જ્યાં છે તે – કાંઠે રહ્યો, એણે વ્યાપાર પણ ગુમાવવા માંડયો, અને હવે તેા તેણે બધું જ ગુમાવ્યાની સ્થિતિ પેદા થઈ છે. આર્થિક રીતે તેા એ સંપૂર્ણ પાયમાલ જ થાય છે, જીવવાનું એક માત્ર આલંબન કરુત્તમ્માની સ્મૃતિ જ એની પાસે અંત સુધી બાકી રહે છે.

ચેમ્પનની સ્વાર્થપ્રેરિત પ્રવૃત્તિઓ અને પરીકુટ્ટીની પ્રેમને ખાતર ફનાગીરી આ બે કથાસૂત્રો વાસ્તવિકતા અને રંગદર્શિતાના યુગપત નિરૂપણની શ્રી પિલ્લૈની આગવી રીતિ આ નવલકથામાં વ્યક્ત થાય છે. આને કારણે નવલકથામાં સંકુલ પરિમાણ ઊપસે છે અને એક સાથે જુદા જુદા સ્તરે એનો અર્થવિસ્તાર સધાય છે.

ચેમ્પનનું એક ગરીબ માછીમારમાંથી પરીકુટ્ટીની વારંવારની આર્થિક મદદ વડે અને એ સહાય થકી અનેક સામાજિક પ્રતિરોધોને પાર કર્યા પછી હોડી–જાળના માલિક થવું અને એ રીતે સામાજિક દરજ્જામાં એક પગથિયું ઊંચે ચડવા સુધીનું ઘટનાચક્ર કરુત્તમ્માનાં લગ્ન અને લગ્નોત્તર જીવનની ભૂમિકા રચી આપે છે. નવલકથાનો એક તૃતીયાંશ આ ભૂમિકાનો વિકાસ કરવામાં રોકાયો છે, અને તેટલા કથાભાગમાં લેખક બહુ કુશળતાપૂર્વક મુખ્ય વિષયને પાર્શ્વભૂમાં વિકસાવ્યા કરે છે. કથાના અગ્રભાગ – foreground તરીકે તો આ સાગર–ઉપજીવી સમાજનું ચિત્ર જ સતત આપણી સમક્ષ રહે છે. કરુત્તમ્મા–પરીકુટ્ટીના વિકસતા પ્રેમની વાત માતાની સાથેની કરુત્તમ્માની વાતચીતોમાંથી સતત ઈંગિતો રૂપે રજૂ થતી જાય છે. આમ કથાનું જે ઉદ્દિષ્ટ છે તેને પછીતમાં વિકસાવતા રહેવાની આ રીતિ ટોમસ હાર્ડીની નિરૂપણપદ્ધતિની યાદ અપાવે છે. આમ પણ આ કથા એના આંચલિક પરિવેશની દૃષ્ટિએ, પ્રેમી પાત્રોની નિશ્ચિત કરુણ નિયતિ પ્રતિ અસહાય ગતિના સંદર્ભમાં, તેમજ કરુત્તમ્માના પોતાના પરીકુટ્ટી સાથેના સંબંધોની વાત વારંવાર હોઠ પર લાવ્યા છતાં પતિને કહેવાની તક ઝડપવામાં પાછી પાની કરવાની એની સ્વભાવસહજ ભીરુતા સંબંધમાં, હાર્ડીની ઘણીખરી નવલકથાઓમાં નિર્માણ થતી પરિસ્થિતિઓ સાથે નિકટનું સામ્ય ધરાવતી નજરે પડે છે.

પણ સામ્ય-ભેદની આ આવડતને બાજુ પર મૂકીને જોઈએ તો અહીં નોંધપાત્ર બાબત એ છે કે પેલું પછીતમાં વિકસતું મુખ્ય પાત્રોની નિયતિનું ચિત્ર ક્યારેય ઝંખવાતું નથી. ઊલટું જે લગ્નમાં પરિણમવો અસંભવ છે તેવા પ્રેમની કરુણતાના સંકેતો અલપઝલપ સપાટી પર આવ્યા કરવાથી, પેલું અંતિમ પરિણામ સતત તોળાઈ રહેતું હોવાથી વાચકના મનમાં આ પ્રેમી પાત્રોની અવશ ગતિ માટે કરુણા, સમભાવ જગાડવામાં કારગત નીવડે છે. અહીં જો આ રીતિને કોઈ તુલનાદૃષ્ટિએ સમજાવવી હોય તો એમ કહી શકાય કે સમુદ્રનાં તોફાની મોજાંઓ પર સતત ઊછળતી હોડી જેમ ડૂબું ડૂબું થતી, ડૂબી જતાં પહેલાં આમતેમ ફંગોળાતી, અલપઝલપ દેખાયા કરે તેવું કરુત્તમ્મા–પરીકુટ્ટીના

ભાવિ બાબતમાં આપણને લાગે છે. સમુદ્ર સતત આપણી સામે હોય ને હોડી તો જરાતરા દેખાતી રહે, છતાં એના અંજામની ચિંતા આપણા પર પકડ જમાવે. કથાના અંતે પળનીની નાવ તોફાની સમુદ્રમાં સપડાય છે ત્યારના વર્ણનમાં લેખક આવું ચિત્ર ઉપસાવે પણ છે. અને કથાલેખકના મનમાં પણ અહીં નિરૂપાયેલી ઘટનાની ગતિ-વિધિ સંબંધે સાગર-નૌકાના આવા ચિત્રની ભૂમિકા નહિ જ હોય એમ ન કહી શકાય.

ભૂમિકારૂપ કથાઅંશનો તબક્કો પૂરો થતાંથતાંમાં ઘટના-ચક્રની ગતિ નવી દિશામાં ફંટાય છે, અર્થાત્ કરુત્તમ્માની નિયતિની નવી દિશા ઊઘડે છે. આ દિશા છે પળની સાથેનું એનું લગ્ન જેનો ઉલ્લેખ ઉપર થઈ ચૂક્યો છે. પિતાના પળનીને ઘરજમાઈ બનાવવાના ઇરાદાથી એ કંપી ઊઠે છે, કેમ કે જેને હૃદય આપી ચૂકી હતી એ પરીકુટ્ટીની સામે જ કોઈ બીજાને શરીર આપવાના સંબંધથી જોડાઈ રહેવાનું અસહ્ય છે, અને ક્યારેક એ પોતાના પરનો કાબૂ ગુમાવી બેસે તો? એ માને કહે છે: "હું આ દરિયાકાંઠે રહીશ તો આ કાંઠો અભડાઈ જશે, મા!" (પૃ. ૧૧૯) ને તેમ થાય તો તો કાંઠાવાસીઓનો પણ સર્વનાશ થાય. આ વાત તો માએ, પડોશી સ્ત્રીઓએ વારંવાર એના મનમાં ઠસાવી છે. વયમાં આવી તે દિવસે જ પેલી સાગરમાતાના કોપની વાર્તા એને કહેવામાં આવી હતી. ભોળાભાઈ એ વાર્તા પ્રાચીન "ટેઈલ"ના પ્રકારની ગણે છે; આપણે એને 'મિથ'કથા ગણી શકીએ. કદાચ એ કથા દ્વારા લેખકને સમુદ્રની archetypal image ઊભી કરવાનું ઉદ્દિષ્ટ હોઈ શકે. એ દ્વારા એને એ સમુદ્રની પેલી overlooking presenceનો પ્રભાવ પાત્રોના મનમાં તેમ આપણા મનમાં દૃઢપણે અંકિત કરવો હોય. પુરુષ દ્વારા અસ્પૃષ્ટ–અભ્રષ્ટ (undefiled) રહેવાનો આ સંસ્કાર એકેએક માછણે આત્મસાત્ કરવાનો એનો ધર્મ છે. એમ થાય તો જ સર્વનું ક્ષેમ છે. એ કથાનો આ મર્મ, ચક્કીના શબ્દોમાં આવો છે:

"મરદ લોકો દરિયામાં જાય છે અને શી રીતે સહીસલામત પાછા ફરે છે એની તને શી ખબર? કિનારા પર રહેતી સ્ત્રીઓ પવિત્ર રહેવાથી આ બધું બને છે. નહિતર દરિયો માછીમારને ભરખી જાય. દરિયામાં સાહસ ખેડતા માછીમારોના પ્રાણ કિનારે રહેતી સ્ત્રીઓના હાથમાં છે". (પૃ. ૭)

સ્ત્રીની આ સંસ્કારદત્ત અને inhibiton-યુક્ત ધર્મભાવનાની પ્રતીતિ ત્યારેય કરુત્તમ્માને નહોતી એમ નહિ, પણ પરિણીત જીવનમાં પરીકુટ્ટીની સામે જ

'રહેવાના સંભવની કલ્પના માત્રથી એ ધર્મની સભાનતા વધારે તીવ્રતાથી એની સામે આવે છે.

પગીનીને પણ કદાચ આછી આછી આશંકા હશે જ. એણે આ કાંઠે થોડો સમય ગાળ્યો છે, કામ કર્યું છે. એટલે લગ્ન પછી તરત જ એ કરુત્તમ્મા સહિત પોતાને ગામ જવાનો દૃઢ નિર્ધાર જાહેર કરીને ચેમ્પનનો અપેક્ષાભંગ કરે છે. એનો આ નિર્ણય, લગ્ન સમયે જ ચક્કી એકાએક ગંભીર રીતે બીમાર થતાં એની શુશ્રૂષામાં કરુત્તમ્માએ રહેવું જોઈએ એવી વિનંતીઓ છતાં અફર રહે છે.

પગીનીને પરણીને એની સાથે હંમેશને માટે કરુત્તમ્મા જતી રહેવાની તે પૂર્વેની એની મનઃસૃષ્ટિનું ભાવમધુર ચિત્ર લેખકે નિરૂપ્યું છે. એના મનના આવેગો, મનમાં ઊંડે ઘર કરી રહેલી પેલી આદિમ ભીતિઓ વગેરે સપાટી પર આવે છે. છતાં એ રાતે એ પરીકુટ્ટીને મળવા ગયા વિના નથી રહી શકતી. આ પ્રેમીઓનું એમના ચિરવિરહ પૂર્વેનું કરુણ આંતરસંઘર્ષથી ભરપૂર મિલન ઘેરા રોમેન્ટિક રંગોથી રસાયું હોવા છતાં કથાની એકંદર પ્રકૃતિ જ એ પ્રકારની હોવાથી આગંતુક નથી લાગતું. અહીં લેખક પાત્રોને મુખે ઘણા ઓછા શબ્દો બોલાવે છે. બાકી તો ભીતિભર્યા આ વિદાયમિલનમાં ઊભરાતા ભાવો લેખક પોતે જ વર્ણવે છે :

"પરંતુ કરુત્તમ્માને એક ડર હતો. એને પોતાની જાતમાં વિશ્વાસ નહોતો. એનાથી કદાચ ભૂલ થઈ જાય તો, અપવિત્ર બની જાય તો. આજ સુધી એને એ જાતનો ભય લાગ્યો નહોતો." (પૃ. ૧૨૬)

પછીથી આપણે જોઈએ છીએ કે આ પ્રસંગ પછી જીવનની અંતિમ ક્ષણ પર્યંત એ ભય ક્યારેય એને છોડીને જતો નથી.

વળી આગળ લેખક કરુત્તમ્માનું મનોરાજ્ય સમજાવે છે; એને શું શું કહેવું છે ને કહેવાતું નથી તેની વાત કરે છે :

"હવે ગાશો નહિ એવી વિનંતી કરવાની છે. હવે આ સાગરકાંઠા પરની ચાંદનીને ચલિત કરશો મા. એ પરીકુટ્ટીને ઘણું ઘણું કહેવા માગતી હતી. એની માફી પણ માગવાની હતી." (પૃ. ૧૨૬)

પણ જ્યારે એ પરીકુટ્ટીને ખરેખર સન્મુખ થાય છે ત્યારે જે શબ્દોની આપલે થાય છે તે કોઈ બહુ સામાન્ય લોકપ્રિય રોમેન્ટિક નવલકથામાં કે ફિલ્મમાં આવતા સંવાદોના પડઘા પાડતા હોય એમ લાગે છે.

કથાના બીજા તબક્કામાં એક બાજુ પળનીની ઘરવાળી બનેલી કુરુત્તમ્માના પતિને પૂર્ણપણે વફાદાર રહેવાના, અનન્યભાવે એને શરીરથી સમર્પિત થવાના, એના ઘરસંસારને સુખી બનાવવાના, એના સંતાનની માતા થવાના, પતિના રહસ્યમય મનને જીતવાના એના અભિલાષ અને પ્રયત્નો આપણે જોઈએ છીએ, તો બીજી તરફ પત્ની તરફ કોઈક પ્રકારની શંકા, અવિશ્વાસ છતાં, અનેક સાથીઓ વિષે વાત કરતા હોવા છતાં એ કારણે સામાજિક-વ્યાવસાયિક બહિષ્કારની સ્થિતિ આવ્યા છતાં, એ બધાંથી ઉપર ઊઠી પત્ની અપવિત્ર નથી, એના પતિ અને પાલક પોતે બની રહેવાનો પોતાનો ધર્મ છે એ પરસ્પર વિરોધી ભાવોના આંતરસંઘર્ષ વચ્ચે જીવતા પળનીના પાત્રનું આલેખન થયું છે. કુરુત્તમ્માને ચોંટેલો અપવાદ અહીં પહોંચ્યો છે એટલે પળની એક ભ્રષ્ટ પત્નીના પતિ તરીકે સામાજિક અને નૈતિક સ્તરે પોતાના સાથીઓ સાથે પણ સંઘર્ષની સ્થિતિમાં મુકાય છે. સ્ત્રીનું નૈતિક કલંક (moral stigma) એને માટે અંગત જીવનમાં અને એના સામાજિક જીવનમાં ઘણી ઘણી આપત્તિ ને અકળામણનું કારણ બની રહે છે.

કુરુત્તમ્માને પણ અકળામણ ઓછી નથી. એક તરફ પ્રથમ રાત્રિએ એ પોતાની જાતને આ રીતે આશ્વસ્ત કરે છે :

"એણે એક બીજા પુરુષને ચાહ્યો હતો, છતાં પુરુષસ્પર્શની, સમર્પણની અને શ્વાસરુંધામણની અનુભૂતિ એને બીજા પુરુષ પાસે મળતી હતી. એનો સમગ્ર દેહ આ એક પુરુષ માટે જ હતો. આ પુરુષના માટે એણે આજ લગી પોતાનો દેહ પવિત્ર રાખ્યો હતો. ભવિષ્યમાં પણ આ પવિત્રતા જાળવી રાખશે." (પૃ. ૧૫૮)

તો બીજી તરફ હૃદયના એક ખૂણે અજ્ઞાતવાસ કરી રહેલો પરીકુટ્ટી જેને દમન દ્વારા મનની ભીતર ધરબી રાખવો પડે છે તેનો સ્વપ્નાવસ્થામાં પોતાના અવચેતન પર પ્રભાવ અને તેમાંથી જાગૃતાવસ્થામાં પ્રગટતો છૂપો દોષભાવ – એનું શું કરવું ? પળનીને કહેવાના સંકલ્પો તો વારંવાર એ કરે છે, પણ આપણે આગળ જોયું તેમ હાર્ડીનાં પાત્રોની જેમ એનું મન વારંવાર પાછું વળે છે. ક્યારેક સ્વપ્નપ્રલાપમાં કશુંક અસ્પષ્ટપણે વ્યક્ત થઈ જાય તો તેનો છલનામય ખુલાસો આપવો પડે છે અને પળનીની શંકા ઉત્તેજિત થતી હોય છે. એટલે જ તો તે દિવસે કરુત્તમ્માનો સ્વપ્નપ્રલાપ સાંભળ્યા પછી મન પર જાણે કોઈ ભૂત સવાર થયું હોય તેના ઝનૂનથી હોડી ચલાવીને એણે સાથી માછીમારોને ભયભીત

કરી મૂકયા ને તેની એવી પ્રતિક્રિયા થઈ કે તેને નાવ પર સાથે લેવાનો જ બધાએ ઇન્કાર કરી દઈને એનો સામાજિક–વ્યાવસાયિક બહિષ્કાર કરી દીધો.

આ ઓછું હોય તેમ એક દિવસ પરીકુટ્ટી કરુત્તમ્માને આંગણે આવી ચડે છે. એની ભાવના શુદ્ધ છે. કરુત્તમ્માના પિયરમાં ઘણી ઘણી ઘટનાઓ બની ગઈ છે. તેના લગ્નદિવસથી ચક્કી માંદગીમાં પટકાઈ તે મૃત્યુએ એને છોડાવી ત્યારે જ છૂટી. મૃત્યુ પૂર્વે પરીકુટ્ટી એને મળવા ગયો ત્યારે એણે પોતે એને પોતાના પતિએ એની સાથે કરેલા દુર્વ્યવહાર માટે દિલગીરી પ્રકટ કરવા સાથે એક વાતે એને બાંધી લીધો છે કે હવે પછી પરીકુટ્ટી કરુત્તમ્મા પ્રત્યે પ્રેમીનો સંબંધ ભૂલી જઈ ભ્રાતૃભાવ ધારણ કરશે. એટલે જ, લગ્ન પછી દીકરીને ક્યારેય ન બોલાવવા કૃતસંકલ્પ ચેમ્પન ચક્કીના મૃત્યુ પર પણ તેને ન જ બોલાવવાનો નિર્ણય જાહેર કરે છે ત્યારે ફરજ અને અનુકંપાનો પ્રેરાયો એ કરુત્તમ્માને આ દુઃખદ ખબર કરવા ત્યાં પહોંચી જાય છે.

પણ પોતાને કારણે પરિણીત કરુત્તમ્મા પર બીજો કોઈ અપવાદ ન આવે એ ઇરાદાથી કદાચ એ મધરાતે તેને બારણે જઈને એને ચક્કીના મૃત્યુના સમાચાર આપી અદૃશ્ય થઈ જાય છે.

પણ એના આ પગલાના પ્રત્યાઘાત ધાર્યા કરતાં વિપરીત આવ્યા. માના મરણના સમાચાર આપવા બીજુ કોઈ ન મળ્યું કે એક મુસલમાન છોકરાને આવવું પડે? અને તે ય પાછા અરધી રાતે શું કામ આવે? અને આવે પછી બીજા કોઈને મોં પણ બતાવ્યા વિના અદૃશ્ય કેમ થઇ જાય? એ આવ્યો ત્યારે તરત તો કરુત્તમ્માએ પણ ક્યાં બારણું ખોલ્યું હતું? એને પણ આવી સંભવિત શંકાઓ લોકમાં પ્રેરાય, પળનામા જાગે તેવી બીક હતી જ. વળી "એક નિરાશ પ્રેમીની આ ચાલ તો નહિ હોય?" (પૃ. ૧૯૫) એવો પ્રશ્ન પણ એને થયેલો. ત્યારે પરીકુટ્ટીએ પેલા નવા સંબંધનું નામ પાડીને એના મનનું સમાધાન કર્યું હતું:

"તો સાંભળ, આ તારો ભાઈ તને બોલાવી રહ્યો છે. તારો ભાઈ બનીને તારી સંભાળ રાખવાનું તારી માએ મને કહ્યું છે."

"મારી માએ?"

"હા, બારણું ઉઘાડ. બધી વાત કરું છું." (પૃ. ૧૯૬)

o o o

ચક્કીના મૃત્યુ પછી જે ઘટનાચક્ર નિરૂપાયું છે તેમાં વાર્તાનું ત્રીજું, અંતિમ અને કરુણ પરાકાષ્ઠા પ્રતિ દોરી જતું ચરણ શરૂ થાય છે. ચક્કીના મૃત્યુ પછી થોડાક સમયે ચેમ્પન એ સ્ત્રી સાથે બીજું લગ્ન કરે છે જેની જાહોજલાલી અને વિલાસપ્રેરક જુવાની જોઈને એને પણ ચક્કી સાથે મોજમજા કરવાનું ને તે માટે સંપત્તિ એકઠી કરવાનું મન થયું હતું. તે સ્ત્રી વિધવા થઈ છે અને ચેમ્પન સાથે નાતરું કરીને એક બદચલન પુત્રને આંગળિયાત લઈને આવે છે. પણ આ તબક્કે ચેમ્પનની સાંસારિક અવનતિ શરૂ થઈ ચૂકી છે જે છેવટે એના ગાંડપણમાં પરિણમે છે. અપરમા સાથે રહેવાનું અશક્ય લાગતાં નાની બહેન પંચમી કરુત્તમ્માને ત્યાં આવી રહે છે. કરુત્તમ્મા હવે તો એક પુત્રીની માતા પણ બની ગઈ છે અને પળનીએ કરુત્તમ્મા અંગેની બધી આશંકાઓ પર વિજય મેળવીને પોતાનું એક નાનકડું નાવડું વસાવી પોતાનો સંસારવહેવાર ચલાવવા માંડ્યો છે ત્યારે જ, પરીકુટ્ટી જેને હવે આ સાગરકાંઠો અસહ્ય બની ગયો છે તે ફરી પાછો કરુત્તમ્માને ત્યાં આવે છે. જે પરિવાર સાથેના સંબંધે એ ત્યાં રહ્યો હતો તે વેરવિખેર થઈ ગયું. હવે એને એ કાંઠે રહેવાનું નથી તો કોઈ પ્રયોજન કે નથી આકર્ષણ. અને હૃદયમાં ધરબી દીધેલા પ્રેમને હવે વધુ દબાવી રાખવો, કરુત્તમ્મા માટેના આકર્ષણનો પ્રતિરોધ કરવો એને માટે લગભગ અશક્ય થઈ જતાં એ છેવટે કરુત્તમ્મા રહે છે તે કાંઠા તરફ ચાલી નીકળે છે. આમ, કથાના આ અંતિમ ચરણમાં ઘટનાસ્થળ સદંતર બદલાઈ જાય છે.

તે રાતે પળની એકલો પોતાની નાની નાવ લઈને દરિયે ગયો છે. અને ત્યારે પરીકુટ્ટી કરુત્તમ્માને આગણે આવે છે તે સાથે નવલકથાની ઘટનાપરંપરાની ચરમસીમા (crisis) ઉદ્ભવે છે. પહેલી વખત એ ભાઈના સંબંધે આવેલો ત્યારે કરુત્તમ્માને શંકા ગયેલી. બીજી વખત પ્રિયતમાના સાન્નિધ્ય માટેની અંતે અપ્રતિરોધ્ય આકાંક્ષાનો ધકેલાયો એ આવે છે. સર્વસ્વ ગયા પછી હવે આ જ એનું સર્વસ્વ છે. અહીં લેખક એવો ધ્વનિ ઉપસાવતા લાગે છે કે માનવીઓ વચ્ચેના સંબંધો માત્ર લેબલો નથી, એ તો મનની ઊંડી, અજ્ઞાત ભૂમિમાં કોઈક આંતરહેતુપ્રેરિત સહજ ઊગી ઊછરતો છોડ છે. વ્યક્તિ કે સમાજ નિષેધો (taboos) લાદીને એનાં ડાળ-પાંદડાં કાપી નાખવાનો પ્રયત્ન કરે કે એક સંબંધ પર બીજા સંબંધની કલમ રોપે તો પણ મૂળ જે બીજ છે તે બદલાતું નથી.

કરુત્તમ્મા માટે આ નિર્ણયની ઘડી છે. સાગરમાતાના કોપની વાત જાણવા છતાં હવે એણે પળની અને પરીકુટ્ટી વચ્ચે પસંદગી કરી લેવાની છે. જો એ

પળનીને પસંદ કરે તો એના ક્ષેમકુશળ માટે એણે અભ્રષ્ટ રહેવું જ જોઈએ. એમ કરે તો એનું સંસારજીવન સુખરૂપ ચાલ્યા કરવામાં હવે કોઈ બાધા આવવા સંભવ નથી, કારણ પતિ-પત્ની વચ્ચે પરસ્પર વિશ્વાસ અને પરસ્પરાવલંબનની ભૂમિકા રચાઈ ચૂકેલી છે. પણ આજ સુધી જેનું દમન કર્યું છે તે પ્રેમની લાગણી તુમુલ તોફાનના બળપૂર્વક બહાર પ્રકટે છે અને એ પરીકુટ્ટી સાથે ચાલી નીકળે છે – એ જ સમુદ્રમાતાની સંનિધિમાં, એ જ સમુદ્રમાતાની સાક્ષીએ જેને દુન્વયી વ્યવહારમાં ભ્રષ્ટ વ્યવહાર ગણવામાં આવે છે તેવો વ્યવહાર આચરે છે, એને આલિંગન આપીને.

આ અંતિમ ચરણમાં પેલી સમુદ્રમાતાને લગતી વાર્તાના રહસ્યનું શું કરવું એ પ્રશ્ન જરૂર લેખકને માટે રહ્યો હશે. જો કરુત્તમ્માના ભ્રષ્ટ આચરણથી સમુદ્રમાતા કોપે અને પળનીનો એ કોપમાં નાશ થાય તો લેખક પર એવો અપવાદ જરૂર આવે કે એમણે અમુક પ્રકારની વહેમી માન્યતાનું સમર્થન કર્યું છે. પણ જો તેમ ન કરે તો પળની સલામત પાછો આવે અને બીજે દિવસે એકબીજાના સ્નેહાલિંગનમાં સમુદ્રમાં ડૂબીને કાંઠે ઘસડાઈ આવેલાં કરુત્તમ્મા-પરીકુટ્ટીનું દૃશ્ય એણે જોવું પડે. એનું જીવન તો ત્યારપછી નિઃસ્સાર જ થયું હોય. પછી જીવવાનો અર્થ જ ન રહે. તો ભલે ને એનો અંજામ પણ મૃત્યુમાં આવે. સાગરકાંઠાના લોકો બીજે દિવસે જ્યારે બધી ઘટના જાણે ત્યારે એમના મનમાં સાગરમાતાના કોપની માન્યતા દૃઢ થવાની. પણ આવી વહેમી માન્યતાઓનું પણ એક વિધાયક મૂલ્ય કદાચ લેખકે જોયું છે. બુદ્ધિવાદી તરીકે નહિ, કલાકાર તરીકે. આવી ભીતિઓ, વર્તનના આવા નિષેધો સામાન્યતઃ મનુષ્યના સામાજિક જીવનને નિયંત્રણમાં, નિયમનમાં રાખવામાં સહાયભૂત થતા હોય તો ભલે તેવી માન્યતા ચાલુ રહે. એકાદ વૈયક્તિક કરુણતા માટે એક primordial faithનો – એક mythનો ભોગ એ નથી આપવા માગતા. અલબત્ત, કથાની કલાત્મકતાનો થોડોક ભોગ અપાય છે એ પિલ્લૈ જેવા નવલકથાકારને કદાચ સમજાયું હશે. પણ પુનરાવર્તનનો દોષ વહોરીને કહીએ કે કલાતત્ત્વ પરત્વે એમણે હાર્દિસદૃશ સમાધાન પસંદગીપૂર્વક, અભિજ્ઞતાપૂર્વક કર્યું છે.

બીજા દિવસની સવાર એ દરિયાકાંઠે એકદમ શાંત ઊગે છે. રાત્રે જે પળનીને ગળી ગયું તે સમુદ્રી તોફાન શાંત છે. જે શાર્ક માછલીએ એને પેલા તોફાની વમળમાં ઘસડ્યો તે મૃત્યુની શાંતિ પામી છે. હૃદયના દબાવેલા આવેગોના

ધસમસતા તોફાની તરંગોમાં સભાન પણ અવશપણે ઝંપલાવનાર કરુત્તમ્મા અને પરીકુટ્ટી પણ મૃત્યુની શાંતિમાં સમાઈ ગયાં છે. Now calm prevails when all passion is spent.* અને એ શાંતિના સામ્રાજ્ય પર નજર છે પેલા સાગરની અધિષ્ઠાત્રી સત્તાની.



પુસ્તકસ્વીકાર

'On the Structuring of Sanskrit Drama', B. K. Thakkar (Saraswati Pustak Bhandar, Ahmedabad, 1984, Price Rs. 60, Pages 164)

'પીળું ગુલાબ અને હું' – લાભશંકર ઠાકર; જાલકા – ચિનુ મોદી; 'ધુમ્મસ ઓગળે છે' – રમેશ શાહ (ત્રણેના પ્રકાશક – અસાઈત સાહિત્ય સભા, ઊંઝા; મુખ્ય વિક્રેતા – રન્નાદે સેલ્સ એજન્સી, મહાલક્ષ્મીની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ; દરેકની કિંમત રૂા. ૨૫)

'અનસ્ત સૂર્ય' – કિસન સોસા – (પ્રકાશક કિસન સોસા, પ્રણામી મંદિર પાસે, સૈયદપરા, સૂરત – ૩૯૫૦૦૩, કિં. રૂ. ૧૫/–)

---

* મિલ્ટનના 'સેમ્સન ઍગોનિસ્ટિસ'ની આ પંક્તિઓના પડઘારૂપ ઉપરનું વિધાન કર્યું છે: With peace and consolation...
And calm of mind, all passion spent.

દિલીપ ઝવેરી
Proleriat પાંડુ :
આજ વહાણું કે મુંબઈ નંઈ જાઉં
૧

હરીશ મીનાશ્રુ
પ્રેયસી
૪

કમલ વોરા
કાગડો
૮

કમલ વોરા
કિલ્લો
૧૦

કાનજી પટેલ
ખરતાં, મોટાં થતાં માંહ્યથી
૧૨

વિજય શાસ્ત્રી (અનુ.)
ફક્ત દાઢી જ, બીજું કંઈ નહીં
૧૪

હરિવલ્લભ ભાયાણી (અનુ.)
મેટફર : વાચિક અલંકરણ લેખે
૨૦

હરિવલ્લભ ભાયાણી (અનુ.)
મેટફર-ગત અર્થવ્યાપાર
૨૮

સુમન શાહ
વિઘટનશીલ દેરિદાનું નિદર્શન
૩૨

રમેશ ઓઝા
શમ્ભીન
૪૯

Do not think of me as built and resting,
goal I am not, bridge I cannot be,
Mouth, at utmost, for a sound's boul testing,
which assualted more imperiously.

– Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ – ૪૦૦ ૦૦૧
ના સૌજન્યથી

આપના મન પર 'કદી ન ભૂસાય તેવી
બની જઈશું'



કાગળ શાહીને શોષી લે
તેટલી જ ઝડપથી
મન ગ્રહી લે કેળવણી
કેળવણીના નવતર વિચાર
ઉઘાડતાં પુસ્તકો જેમ
આઈપીસીએલનાં પેટ્રોલિયમ કેમિકલ્સ
ઉત્તમ મુદ્રણની નવી દિશાઓ ઉઘાડે તેમ...
આઈપીસીએલનું પેટ્રોઝ
માધ્યમ ક્વોલિટી સોલ્વન્ટની
શાહીની ગુણવત્તા
સુધારવા ઉપરાંત તે શાહીને
ઘસારા સામે
બનાવે છે.
"પેટ્રોઝ" થી શાહી
જલદી સુકાય છે.

ઈન્ડિયન
(ભારત સરકારનું સાહસ)
પી.ઓ. પેટ્રોકેમિકલ્સ - પીન
જિ. વડોદરા (ગુજરાત)

એતદ્ ૮૭-૮૮

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી છયાંશી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૮૭-૮૮

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૮૭-૮૮

જાન્યુઆરી–ફેબ્રુઆરી છયાંશી   વર્ષ [illegible]

તંત્રી સુરેશ જોષી   સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી   રસિક શાહ   જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ હવેથી દર બે મહિને પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

જલ્પનથી કલ્પનને દેશે, અંતર્ગત્ યા   હરીશ મીનાશ્રુ ૧
'કશું'   મહેશ દવે ૧૫
શૈશવની ધૂળમાં મુગ્ધતાનાં પગલાં   પુરુરાજ જોષી ૨૧
જળની આંખે – કેટલાક મુદ્દાઓ   નીતિન મહેતા ૩૧

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ
બી/૨૪, ધીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૯૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫
જયંત પારેખ
એ/૨૦, વસંત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો.
મુદ્રણસ્થળ : સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, ૧૭, તેજપાલ સોસાયટી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૭

હરીશ મીનાશ્રુ

બની શકે તો
ઝાકળના કળશ ભરીને ઢોળો
શિરીષફૂલના શિરે
બની શકે તો
ઊખડી ગયેલા પોસ્ટરમાં
જેનો નીચલો હોઠ ફાટી ગયો છે તેવી
સુબનદીપ્તા અભિનેત્રીની ચારુ ચિબૂક વિષે ચિંતન કરો
અથવા બબૂચક બનો બળબુદ્ધિના અતિશય ઉપયોગથી
વસંતની સળીઓ ગૂંથી હયો પાસળીઓના સ્થાને
બની શકે તો
બાશોના હાઈકુની નકશી કરો નીતરતા જળમાં
ગૃહિણીને શાકનો વઘાર કરવો પડતો મૂકી — બની શકે તો —
ટીવીનાં તેજણું દોમાં છમ્ છમ્ તરફડવા દો
બની શકે તો
ટપકતું બદન ટુવાલમા વીંટાળીને
તમારા અંતઃપુરમાં ઝરી ચૂકેલી વિજ્ઞાપનમતિને
અતિ સ્નેહે કરીને પીજો ચંદૂળનેત્રોથી
કે ચાટુક્તિ રચો રતિપૂર્વક
પરંતુ
કવિતા ન કરતા, મહેરબાનો !
            કવિતા ન કરતા...
આ અમારો જ દાખલો છે
—પોબાર પડેલા પાસે અર્થઅદૂગડ શ્વાસે
તે અધરાતે કોણ લગભગ હાર્યું ?
        ને કોણ ઝગમગ જીત્યું ?

—કવિતા કરતાં
વખત અને વેદના સિવાય બીજું શું શું વીત્યું ?

આ વકટ રેંટ ને મૂઠાં
   કે સર્યાં શકટની હેઠાં
      કે કમળ-પાંદડે બેઠાં
         રાતી પિપીલિકાની પેઠાં
ને નિત્ય બદલતી રસબુદ્ધિથી
રચ્યાં—
રચ્યાં રે તરુવર તોડી ઠૂંઠાં
   પરિમળ પવન પાથરી પૂંઠાં
      ખેડ્યા અક્ષર એકર ગૂંઠા
         મનમાં ભણ્યા ભીડમણે ભીડાં
ને ભાવનબ્હેરાં બટકબોલાં ફાંગાં બેઠી દડી/ઘડીનાં પંગુ બાડાં બૂઠાં
શ્રવણ નેત્ર ને નાસિકા તે
સૂચ્યગ્રેથી અહો નિરંતર છંદછૂમંતર એંઠાં

કવિતાનો શિકાર કરવા ચડ્યાં'તાં
કિરણતંતુથી બાંધેલા બરના માંચડે
      ને પડ્યાં પલકમાં હેઠાં
      ઠેઠ કમળપાંદડે
      તે દાદાં ભાંગી ગયાં છે દાદાં
ડબકડોયા દર્પણમાં ડબૂક ડણી પડ્યાં છઈએ
તે એકડે ને બગડે
      ને પરમની પીઠે ને ધરમને ધગડે
      લે, બાડાં પડ્યાં છે બાડાં
         —હવે અમારી દાઢો કોણ કરશે ?

ઢ ઢીંચી તલવારને તાણે તૈમૂર લંગ
ઢાલ નથી ઢગલી નથી, ઢીંગલિયાળો ઢંગ
         —હવે અમારી દાઢો કોણ કરશે ?
ઢ ઢીંચોને ઢેંગડી કરે ઢઢેડો ઢિંગ—

—લો, ઉપાડી વેઠની પાંચ ગાંસડી પિંગ—
—ળ
ખળખળ ખળખળ
થાય છે પિંગળ એના પ્રાણુમાં, પ્રગાઢમાં
દુ:ખે છે ડિંગળ એની દાઢમાં
ને
ઊભો છે બચારો બચરવાળ
વ્યાકરણના વેગથી
શબ્દના સંvagueની વ્યાકૃતિ રચવા મથતો
આગળ ઉલાળ નહીં પાછળ ધરાળ
છંદનો છિનાળ
વિખેરી બંકિમ સુરભિત વાળ
જેથી શોભે શુભ્ર કપાળ
ઢાળ થકી ઢળકતો ઢળઢળીઢળુઢળો
અતિ પિંગળગળો જીવ ચોંટાડી તાળ-વે
મોગરાની પાંખડીમાં આકાશ એંડું કરતો મન પ્હોંચાડી માળવે
ઢિંગલરામ પિંગલરામ બજાણિયો
બચ્ચેલોગ! તાલિયાં બજાવો, તાલિયાં...

ફલાણાનું ફૂલ, વળી
ઢીંકણીની ધૂલ
કેટલાં યે જનમોથી
કરજમાં ડૂલ
વડનો એ ટેટો
બડો ભડનો એ બેટો
વળી ભવાયાનો ભાણિયો
કોડા જેવી આંખ
અને ત્રીજી આંખે કાણિયો
ધિધિં ઢિંગલરામ
ધિધિં પિંગલરામ
ધિધિં બજાણિયો
પા વૈયા થૈયા થા થા થૈ
બત્તઅનૈયા થૈયા ઘૈયા થા થા થૈ

આ અખંડ હોહોકાર
તે અસ્ત સકળ સમષ્ટિનું
જે થરકી રહ્યું છે વ્યષ્ટિનાં ચવ્વડ ખાહડાંમાં
—નવદસ માસ સિવનહો લાગે ચામડિયા
—બારાખડિયા ને
આ ખાહડાં
—જે અમારાં અનંત જન્મોની ટકાઉ કલ્પકુમળી ચામડીમાંથી
ચૂંટીને, ખંજવાળના ગુણધર્મોમાં ઘૂંટીને
કાળજીપૂર્વક સીવવામાં આવેલાં છે
સમસ્યાઓથી
અમારા માટે જ, અમારી જ મરજી મુજબ
—જેમાં લગભગનાં શગતળિયાં
—જે ખાહડામાં અમારું શ્રેય
શ્રેય
ને હડેહડે બોલો તો સત્વર
પળે પ્રવાસે તત્પરતીલું પરમ શુભ પાથેય
પા હૈયા હૈયા થા થા હૈ
હામાહૈયા હૈયા હૈયા થા થા હૈ

કમળસરોવર મધ્યે ખીલ્યાં ખાહડાં રે લોલ
એમાં ઊભી વૈંડીધચ્ચર માણુહજાત રે
બેહો દઈને લખતાં ફાટ્યું આભલું રે લોલ
રૂડ્યો દેવટ, શહ ફાટ્યો ને માથે રાત રે
બજાણિયા એ ફૂટ્યું પિંગળપેટ હો
ડિંગળડમરું ડોલ્યું
ઢોલ્યું ધિંધિં
તમરું તોલ્યું
ઓલ્યું
દૂંટીમાં સળવળતું તે સોનેટ હો
વખત રહ્યો
કે વહ્યો વક્ટ ને રેંટ હો ?

—એનું દર્દ છે દર્દ
ઘટ્ટ ઘૂંટાતું
પદ્મ પિરોજી જર્દ
દર્દ છે દર્દ
છંદની છાબડીમાં
ડૂંટીની દાબડીમાં

ડૂંટીમાં દર્દ તો કમળમાં કોણ? એ કોણ જેની પાંપણના વાળ દર દસ દિવસે ખરતા રહે છે ધરમૂળ? પેટ ચોળવાથી શૂળ મન ચોળવાથી મૂળ ને કાન ચોળવાથી ક્ષુધાના વ્યાકુળ બિંદુઓ ઉદ્દીપ્ત બને છે જ્ઞાનતંતુઓની તાત્પર્યદીપિકામાં ને મરકતમણિ કવિતાની કણીના ભાવવાહી પડનથી પણ વિશ્વના બહુસંખ્ય સજ્જનોના મગજમાં નોરો પેનાફ્રેરિન, એન્ડોરફિન અને ડોપામીન નામક નિહારિકાઓ ઝબૂકતી જ નથી ને impatient ભાવયિત્રી આનંદમયી પ્રજ્ઞામાં સમાપન પામતી જ નથી તો કોણ છે એ પેશન્ટ?

પંક્તિઓની ગણિત્રીમાં ટ્રિગોનોમિત્રીમાં સાવધાન રહેજો, સાહેબલોકો! અબઘડીએ આ નવમી કડીએ અમારી કુંજબિહારી કારયિત્રી. કૃતિમાં અનાહત ઊથલો ખાઈને સદ્ય દ્રવી ઊઠશે, કત્રા ઊઠશે, રવરવી ઊઠશે, જીહ્વાગ્રે

—અજાનો ઉચ્ચાર તે ગંધાર, ગજનો ઘોષ નિષાદ જ્યારે કબંધ પક્ષી વ્યક્ત વિષાદે મૃદુ મધ્યમના બોલે, હે સપ્તર્ષિ સ્ટારટ્રેકર! મધુમય મેલડીમેકર! અમે જે કૈં બોલીએ બુલબુલબોલ તેના થકી સૂરતું સ્ફટિકશરીર કેમ બંધાતું જ નથી આ વિશ્વે?

વય વીતી પ્રલયમાં, ઝગમગ શબ્દકોષના ગ્રહનક્ષત્રો વીણી તો ય રહ્યાં એકાકી, ક્યાં છે? નિહિલાંબરધારી કલરવથી કિલકિંચિત્
શિખરિણી?

પુંકેસરની રાગપરાગિણીથી ઊભરાતી નલિકામાંથી પસાર થતાં
તમારી પ્રજ્ઞાના તેજોધૂમિલ તંતુતંતુને ઝંઝંઝંકારીને
હે સાહેબલોકો! વિચારો
કે આ કૃત્ય થકી નીપજે તે કેવળ
કેવળ કૃતિ
નહીં નક્ષત્ર કૃતિકા

આ અખંડ શેશેકાર
તે ઋત સકળ સમષ્ટિનું
જે થરકી રહ્યું છે વ્યષ્ટિનાં ચવ્વડ ખાહડાંમાં
—નવદસ માસ સિવનકો લાગે ચામડિયાં
—આરાખડિયા ને

આ ખાહડાં
—જે અમારાં અનંત જન્મોની ટકાઉ કલ્પકુમળી ચામડીમાંથી
ચૂંટીને, ખંજવાળના ગુણધર્મોમાં ઘૂંટીને
કાળજીપૂર્વક સીવવામાં આવેલાં છે
સમસ્યાઓથી
અમારા માટે જ, અમારી જ મરજી મુજબ
—જેમાં લગભગનાં શગતળિયાં
—જે ખાહડામાં અમારું શ્રેય
પ્રેય
ને હડેહડે ઓઢો તો સત્વર
પળે પ્રવાસે તત્પરતીલું પરમ શુભ પાથેય
પા શેવા શેયા થા થા શે
કાગાદેવા દેવા શેવા થા થા શે

કમળસરોવર મધ્યે ખીલ્યાં ખાહડાં રે લોલ
એમાં ઊભી ઘૈડીઘસ્ચર માણુહજાત રે
બેહો દઈને લખતાં ફાટ્યું આભલું રે લોલ
રૂડ્યો ફેવટ, શબ્દ ફાટ્યો ને આથે રાત રે
બજાણિયા એ ફૂટ્યું પિંગળપેટ હો
ડિંગળડમરું ડોલ્યું
ઢોલ્યું ધિધિ
તમરું તાલ્યું
ઓલ્યું
ફૂંટીમાં સળવળતું તે સોનેટ હો
વખત રહ્યો
કે વહ્યો વાટ ને રેંટ હો?

—એવું દર્દ છે દર્દ
ઘટ્ટ ઘૂંટાતું
પદ્મ પિરોજી જર્દ
દર્દ છે દર્દ
છંદની છાબડીમાં
ડૂંટીની ડાબડીમાં

ડૂંટીમાં દર્દ તો કમળમાં કોણ ? એ કોણ જેની પાંપણના વાળ દર દસ દિવસે ખરતા રહે છે ધરમૂળ ? પેટ ચોળવાથી શૂળ મન ચોળવાથી મૂળ ને કાન ચોળવાથી ક્ષુધાના વ્યાકુળ બિંદુઓ ઉદ્દીપ્ત બને છે જ્ઞાનતંતુઓની તાત્પર્યદીપિકામાં ને મરકતમણિ કવિતાની કણીના ભાવવાહી પઠનથી પણ વિશ્વના બહુસંખ્ય સજ્જનોના મગજમાં નોરો પેનાફ્રેરિન, એન્ડોરફ્રિન અને ડોપામીન નામક નિહારિકાઓ ઝબૂકતી જ નથી ને impatient ભાવચિત્રી આનંદમયી પ્રજ્ઞામાં સમાપન પામતી જ નથી તો કોણ છે એ પેશન્ટ ?

પંક્તિઓની ગણિત્રીમાં ટ્રિગોનોમિત્રીમાં સાવધાન રહેજો, સાહેબલોકો ! અણઘડીએ આ નવમી કડીએ અમારી કુંજબિહારી કારયિત્રી. કૃતિમાં અનાહત ઊથલો ખાઈને સદ્ય દ્રવી ઊઠશે, કવી ઊઠશે, રવરવી ઊઠશે, જીહ્વાગ્રે

—અજાનો ઉચ્ચાર તે ગંધાર, ગજનો ઘોષ નિષાદ જ્યારે કબંધ પક્ષી વ્યક્ત વિષાદે મૃદુ મધ્યમના બોલે, હે સપ્તર્ષિ સ્ટારટ્રેકર ! મધુમય મેલડીમેકર ! અમે જે કંઈ બોલીએ બુલબુલબોલ તેના થકી સૂરનું સ્ફટિકશરીર કેમ બંધાતું જ નથી આ વિશ્વે ?

વય વીતી પ્રલયમાં, ઝગમગ શબ્દકોષના અહનક્ષત્રો વીણી તો ય રહ્યાં એકાકી, ક્યાં છે ? નિહિલાંબરધારી કલરવથી કિલકિંચિત્
શિખરિણી ?

પુંકેસરની રાગપરાગિણીથી ઊભરાતી નલિકામાંથી પસાર થતાં
તમારી પ્રજ્ઞાના તેજોધૂમિલ તંતુતંતુને ઝંઝંઝંકારીને
હે સાહેબલોકો ! વિચારો
કે આ કૃત્ય થકી નીપજે તે કેવળ
કેવળ કૃતિ
નહીં નક્ષત્ર કૃતિકા

આ અખંડ હોહોકાર
તે ઋત સકળ સમષ્ટિનું
જે ચરખી રહ્યું છે વ્યષ્ટિનાં ચન્વડ ખાહડાંમાં
—નવદસ માસ સિવનહાં લાગે ચામડિયા
—આરાખડિયા ને

આ ખાહડાં
—જે અમારાં અનંત જન્મોની ટકાઉ કલ્પકુમળી ચામડીમાંથી
ચૂંટીને, અંજવાળાના ગુણધર્મોમાં ઘૂંટીને
કાળજીપૂર્વક સીવવામાં આવેલાં છે
સમસ્યાઓથી
અમારા માટે જ, અમારી જ મરજી મુજબ
—જેમાં સમરાગનાં શગતળિયાં
—જે ખાહડામાં અમારું શ્રેય
પ્રેય
ને ઉડેઉડે ઓઢો તો સત્વર
પળે પ્રવાસે તત્પરતીલું પરમ શુભ પાથેય
પા હોયા હોયા થા થા હો
કાગડેયા હેવા હોયા થા થા ગે

કમળસરોવર મધ્યે ખીલ્યાં ખાહડાં રે લોલ
એમાં ઊભી પેડીધરચર માણુદજાત રે
બેહો દઈને લખતાં ફાટ્યું આભલું રે લોલ
ફફ્યો ફેવટ, ઘટ ફાટ્યો ને માથે રાત રે
ભગાળિયા એ ફૂટ્યું પિંગળપેટ હો
ડિંગળડમરું ડોલ્યું
ઢોલ્યું ધિધિ
તમરું તોલ્યું
ઓલ્યું
ફૂંટીમાં સળવળતું તે સોનેટ હો
વખત રહ્યો
કે વળ્યો વકટ ને વેંટ હો!

૪ એનફ જાન્યુઆરી–ફેબ્રુઆરી ૮૬

—એનું દર્દ છે દર્દ
      ઘદ્દ ઘૂંટાતું
પદ્મ પિરોજી જર્દ
દર્દ છે દર્દ
છંદની છાબડીમાં
દૂંટીની દાબડીમાં

દૂંટીમાં દર્દ તો કમળમાં કોણ? એ કોણ જેની પાંપણના વાળ દર દસ દિવસે ખરતા રહે છે ધરમૂળ? પેટ ચોળવાથી શૂળ મન ચોળવાથી મૂળ ને કાન ચોળવાથી ક્ષુધાના વ્યાકુળ બિંદુઓ ઉદ્દીપ્ત બને છે જ્ઞાનતંતુઓની તાત્પર્યદીપિકામાં ને મરકતમણિ કવિતાની કણીના ભાવવાહી પઠનથી પણ વિશ્વના બહુસંખ્ય સજ્જનોના મગજમાં નોરો પેનાફ્રેરિન, એન્ડોરફિન અને ડોપામીન નામક નિહારિકાઓ ઝબૂકતી જ નથી ને impatient ભાવયિત્રી આનંદમયી પ્રજ્ઞામાં સમાપન પામતી જ નથી તો કોણ છે એ પેશન્ટ?

પંક્તિઓની ગણિત્રીમાં ટ્રિગોનોમિત્રીમાં સાવધાન રહેજો, સાહેબલોકો! અબઘડીએ આ નવમી કડીએ અમારી કુંજબિહારી કારયિત્રી, કૃતિમાં અનાહત ઊથલો ખાઈને સદ્ય દ્રવી ઊઠશે, કત્રી ઊઠશે, રવરવી ઊઠશે, જીહ્વાગ્રે

—અજાનો ઉચ્ચાર તે ગંધાર, ગજનો ઘોષ નિષાદ જ્યારે કબંધ પક્ષી વ્યક્ત વિષાદે મૃદુ મધ્યમના બોલે, હે સપ્તર્ષિ સ્ટારટ્રેકર! મધુમય મેલડીમેકર! અમે જે કૈં ખોલીએ ખુલખુલખોલ તેના થકી સૂરનું સ્ફટિકશરીર કેમ બંધાતું જ નથી આ વિશ્વે?

વય વીતી પ્રલયમાં, ઝગમગ શબ્દકોષના ગ્રહનક્ષત્રો વીણી તો ય રહ્યાં એકાકી, ક્યાં છે? નિહિલાંબરધારી કલરવથી કિલકિંચિત્
શિખરિણી?

પુંકેસરની રાગપરાગિણીથી ઊભરાતી નલિકામાંથી પસાર થતાં
તમારી પ્રજ્ઞાના તેજોધૂમિલ તંતુતંતુને ઝંઝંઝંકારીને
હે સાહેબલોકો! વિચારો
      કે આ કૃત્ય થકી નીપજે તે કેવળ
            કેવળ કૃતિ
            નહીં નક્ષત્ર કૃતિકા

આ અખંડ હોહોકાર
તે અત સકળ સમષ્ટિનું
જે ધરબી રહ્યું છે વ્યષ્ટિનાં અન્વડ ખાડાંમાં
—નવદસ માસ સિવનહો લાગે ચામડિયાં
—આરાખડિયા ને
આ ખાડાં
—જે અમારાં અનંત જન્મોની ટકાઉ કલ્પકુમળી ચામડીમાંથી
ચૂંટીને, ખંજવાળના ગુણધર્મોમાં ઘૂંટીને
કાળજીપૂર્વક સીવવામાં આવેલાં છે
સગરવાઓથી
અમારા માટે જ, અમારી જ મરજી મુજબ
—જેમાં લગભગનાં સગતળિયાં
—જે ખાડામાં અમારું શ્રેય
પ્રેય
ને હડહડ બોલો તો સત્વર
પળે પ્રવાસે તત્પરતીર્થું પરમ શુભ પાથેય
પા હોવા હોયા યા યા ગે
હાલાહેવા હેવા હોવા યા યા હો

કમળસરોવર મધ્યે ખીલવાં ખાડાં રે લોલ
એમાં ઊભી ઘેડીધરવર માણસજાત રે
બેહદા દઈને લખતાં ફાટ્યું આભલું રે લોલ
ફાટ્યો કેવટ, સૂઈ ફાટ્યો ને માથે રાત રે
ખાજાખિયા એ ફૂટ્યું પિંગળપેટ હો
ડિંગળડમરું ડોલ્યું
ઢોલ્યું ધિંધિં
તમરું તોલ્યું
ઓલ્યું
ડૂંટીમાં સળવળતું તે સોનેટ હો
વખત રહ્યો
કે વળો પાટ ને રેંટ હો !

—એનું દર્દ છે દર્દ
ઘદ્દ ઘૂંટાતું
પદ્મ પિરોજી જર્દ
દર્દ છે દર્દ
છંદની છાબડીમાં
દૂંટીની દાબડીમાં

દૂંટીમાં દર્દ તો કમળમાં કોણ? એ કોણ જેની પાંપણના વાળ દર દસ દિવસે ખરતા રહે છે ધરમૂળ? પેટ ચોળવાથી શૂળ મન ચોળવાથી મૂળ ને કાન ચોળવાથી ક્ષુધાના વ્યાકુળ બિંદુઓ ઉદ્દીપ્ત બને છે જ્ઞાનતંતુઓની તાત્પર્યદીપિકામાં ને મરકતમણિ કવિતાની કણીના ભાવવાહી પઠનથી પણ વિશ્વના બહુસંખ્ય સજ્જનોના મગજમાં નોરો પેનાફેરિન, એન્ડોરફિન અને ડોપામીન નામક નિહારિકાઓ ઝબૂકતી જ નથી ને impatient ભાવચિત્રી આનંદમયી પ્રજ્ઞામાં સમાપન પામતી જ નથી તો કોણ છે એ પેશન્ટ?

પંક્તિઓની ગણિત્રીમાં ટ્રિગોનોમિત્રીમાં સાવધાન રહેજો, સાહિબલોકો! અબઘડીએ આ નવમી કડીએ અમારી કુંજબિહારી કારયિત્રી, કૃતિમાં અનાહત ઊથલો ખાઈને સદ્ય દ્રવી ઊઠશે, કણી ઊઠશે, રવરવી ઊઠશે, જીહ્વાગ્રે
—અજાનો ઉચ્ચાર તે ગંધાર, ગજનો ઘોષ નિષાદ જ્યારે
કબંધ પક્ષી વ્યક્ત વિષાદે મૃદુ મધ્યમના બોલે, હે સપ્તર્ષિ
સ્ટારટ્રેકર! મધુમય મેલડીમેકર! અમે જે કૈં બોલીએ બુલબુલબોલ
તેના થકી સૂરનું સ્ફટિકશરીર કેમ બંધાતું જ નથી આ વિશ્વે?

વય વીતી પ્રલયમાં, ઝગમગ શબ્દકોષના ગ્રહનક્ષત્રો વીણી
તો ય રહ્યાં એકાકી, ક્યાં છે? નિહિલાંબરધારી કલરવથી કિલકિંચિત્
શિખરિણી?

પુંકેસરની રાગપરાગિણીથી ઊભરાતી નલિકામાંથી પસાર થતાં
તમારી પ્રજ્ઞાના તેજોધૂમિલ તંતુતંતુને ઝંઝંઝંકારીને
હે સાહેબલોકો! વિચારો
કે આ કૃત્ય થકી નીપજે તે કેવળ
કેવળ કૃતિ
નહીં નક્ષત્ર કૃતિકા

આ તો રમણીય સરવાળો ૧૪ પ્રિયંગુપંક્તિઓનો
ગુરુગુરુના વિદ્યુતભારથી લદાયેલા ૨૩૮ આદિત્યાક્ષરોનો
Net
and not the Sonnet–
જેને વર્ણ હોય સૂર્યવંશી ઝાકળનો, અર્થ હોય અખિલનો
ને આયુષ્ય હોય વાગીશ્વર આકાશનું

તો મહેરબાનો ! કદ્રદાનો !
તાલિયાં મત બજાઓ, સાહેબલોકો !

આ ક્ષણે
હા, – આ અણીની ક્ષણે
અમારું ખાહડું
અમે અમારું પાપ પ્રકાશી ચૂક્યા હોવા છતાંય
ભુડતું જણાશે
ભુદ્ભુડભુદ્ભુડ
ભુદ્ભુડભુદ્ભુડ
કારણ કે અમે
અકારણના અર્થથી ઘેરાઈ ચૂક્યા છીએ
ઘે રૈયા થૈયા થા થા ઘે
ભૂંગળીયા થૈયા થૈયા થા થા ઘે
અમે ઘેરાઈ ચૂક્યા છીએ
ઘે ઘેકારે વિશ્વમાં ભુદ્ભુદમાં
જળમાં જાસુદમાં
વદ ઊથલાની સુદમાં
જ્યાં અમે જોવા છે :
ચળકતાં. લળકતાં. ઢળકતાં ઢ, ઢીંચીને. પત્તાં ટીચીને પાનખરનાં. કલરવતાં કરુણાથી. શ્યામઅરુણા, અધર થકી ક્રિમ્આમ લૂછતા કિનખાબે. ખ્વાબે સર્પકાંચળીનો ગણવેશ પ્હેરી ક્રીડા કરતા જિહ્વા-વેધી વ્યંડળ ખીખીખી ચીડામય. ભય/ઈમુંબ/ઈબમુમ્/બૂમ મરહૂમ. ગર્ભપાતના ભોગી તે જન્મેજય એલોપથિયા. તરિયા આંતરિયા. ધંતૂરા.

ધનુષ્યંતરિયા. તાવે સસડે પાંખ મીંચી ને છત્તરપલંગે
શીઘ્રપતિતા. નીલાંબર નિદ્રામાં અંગેઅંગે આસોમાસની
ચાંદનીનો લોશનલેપ કરીને તતડતા. તપ્તતંબોળ. તરકટ.
લંગૂરલહિયા. ક્ષણભંગુર પેપરની પ્રતમાં. રત સાંપ્રતમાં.
અહીંયાં હર્ષનાં આંસુ કરતાં, હે પ્રિયે, શોકનાં આંસુમાં
ક્ષાર વિશેષ તે રોઈરોઈ લક્ષાધિકવાર. પ્રતિઅક્ષ કરે
પુરવાર. નિમ્ફોની સિમ્ફોનીમાં નીતરતા નાન્યતર પ્રેમિકો.
ભાષાના કિંચિત્કર ભિષગ્. ભવના ભૂખ્યા ઝલમલઝલમલ.
unreasonable મનુષ્યો
ab absurdo
જોવા મથતા નિજનો બરડો
in an elegant copper brown finish
ને છેવટે ફિનીશ થઈ જાય છે
વિદેહા ન–દેહા ન–રૂપા ન–રેખી
ન–માયા ન–કાયા ન–છાયા વિશેખી
ફિનીશ થઈ જાય છે
આ સહુ ફિનિશ્યનો
અગ્નિનાં રાતાંચટ ચુંબનોમાં
૩૩ ટકા વ્યાજની ઋતંભર રસીદોમાં. ફૉકલેન્ડ રોડ પર ખરી પડેલાં
લીલાંશ્લીલાં પાંદડાંઓમાં. મધ્યપૂર્વમાં export કરેલી
Portable નવોઢા ન–પ્રૌઢા ન–મુગ્ધા ન–બાલી
નહીં ચંદ્રિકા ચંડિકા ભદ્ર–કાલી કિશોરીઓનાં
બિભત્સિંગાર પુષ્પોમાં. દુરિતની દુરાકૃષ્ટ પદાવલિઓમાં
Cerebral યુદ્ધોમાં શિખંડીથી હણાઈને વુર્ત
ચત્તઈની રંડીથી જણાઈને ઝૂંપડપટ્ટીમાં
જ્યાં ચૂલામાં સાપણ વીયાઈ છે પરાપૂર્વથી
ને વીયાઈ છે ફિલસૂફી
વાસનાની ગંધકૂટ ગરિમામાં
ૐ ક્રતુ સ્મર કૃતં સ્મરણોન્મુખ
અશરીર હિરોશીમામાં. ભુવનચઉદ રાજેશ્વરી રાજ્યમાની
અણિમામાં
—જે દેવહુમાની જેમ સદૈવ પ્રકટી ઊઠે છે

આ ભૂમાની ભસ્મ થકી
રચનાની રતિમય રસમ થકી
ત્યારે તિલસ્મ થકી
દર્પણના પોપટની ડોક મરડાવાથી
જેની બીડાઈ ગઈ છે કેવડાની પાંખ
   ને બીડાઈ ગઈ છે માણેકની ચાંચ
તેવા
ત્રાટકથી ત્રસ્ત અવાચક
હે મારી ભાષાના ભાવક
વગર વાંકે
પાંજરાપોળના નાકે
હાથમાં શબ્દની ખોટી ટબૂડી લઈને અત્યારે
ઘડિયાળીની દુકાનમાં
અનંતપાર્શ્વ વર્તમાનની તત્ક્ષણને પામવા મથતા દૂધીધર
અમે હપૂર્વક ઢળી પડ્યા છઈએ
ને સતત તતપપ પૂછ્યા કરીએ છીએ
      કે શો અર્થ છે
      હનો, થ હનો?
      હાલનો ઢોલનો?
      ચત્રાઈનો લાલનો કત્થઈનો લોલનો?
      શો અર્થ છે છેટછેવટનો?
      આ લલિત લટનો — જે લીલયા લહેરાતી
      ખજાંડની ટોચેથી?
      શું છે આ ચુંબન
      ને શું છે આ જુગલશ્વાનનું પરસ્પર
      કક્કાના તૃતીય કિંપુરુષને કેલિપૂર્વક સૂંઘવું!
      વળી
      જેહના ભાગ્યમાં જે સમે જે લખ્યું તેહવા
      મિષ્ટ અન્નથી પ્રેરાયેલા
      મનુષ્યનું ઐચ્છિક મુદ્રામય
      ઘડી પછી અનૈચ્છિક ગુદામય થઈ વિલસે
      અખિલ વિશ્વમાં

—તો શો અર્થ છે
ઐ ખુદખુદા ! મુદાથી ગુદા સુધીની
મધુરેણ સમ પચેત્ મોદકની
પ્રવાલપીષ્ટિ અંતર્યાત્રાનો ?
તર્કથી પીંજાઈ ચૂકેલા
સહૃતમરજ્જુથી મુશ્કેરાટ મનુષ્યની
અંતપર્યંત વેરવૈખરી પરા મધ્યમા ને પશ્યંત
તંતોતંત તન્માત્રાનો ?
શુંથી કશું તરફ વિસ્તરતી આ દ્વૈધી
દ્વૈધી realની, etherealની
દ્વૈધી યમની, મુલાયમની
સર્ગની, કિરણોત્સર્ગની
દ્વૈધી કુંઠાની, વૈકુંઠાની
જે સતત મને સંકોરતી રહે
ટણણ ટણણ ટણણ it tolls for thee
પડવાથી પૂનમ ભણી એક પગલું
ને છેવટે પૂર્ણચંદ્રનું અશરફી રૂપ
ખણણ ખણણ ખણણ it tolls for thee
દ્વૈધી it tolls for thee
ઈડા ને પિંગળા ને તંગ સુખમણા ચાવી
ઊભા અર્થ કરો અફીકના ચણા ચાવી
દ્વૈધીમાં
કોઈડા ઉકેલતા કલ્પનાથી અંડાકાર
ઈંડા મીઠા ભાદ્રપદીના ભીંડાકાર
બાલાવરની પવનપાલખી બિસતંતુથી બાંધી
ઝૂલે ડગમગ ડગમગ દ્વૈધી
ઊદકમંડલમ્ લોચન સીંચે
શબ્દશકટ બળપૂર્વક ખીંચે
રેબઝેબ પરસેવો લૂછે
અસમંજસમાં પૂછે
જે કશું અથાહ અપાર અનર્ગળ
શું શું કરતો ખોદે

કક્કાને મક્કા માની જે મનમાં
    સદા પ્રમોદે
દર્પણજળમાં દીઠું આબેહૂબ
    જેહનું હુંહું
બાલક જાણી કહો, મુરબ્બી, અબ્બી
    કે ઊં હું હું ?
    રે હું શું હું ?
હું અથવા ઊંહું – એમ કહેવા જતાં ય
જે ફરી વળે છે ચહુદિશ નિરુત્તર હુંહુંકારે–
who's whoમાં જેનાં was નથી
છતાં ય સચરાચરમાં
જે સંચરે છે હૂબહુ–
જે ઊભો છે મેરુપર્વતની ટોચે
ને જેનો પડછાયો ફેલાય છે ઠેઠ મરુભૂમિ મારવાડમાં
સાગસીસમના ઢોલિયે, ગાલમસૂરના તકિયે ને
મખમલની તળાઈમાં
જે પોઢ્યો છે
છતાં ય જેની કુથામ શૈયામાં
લયથી વિસ્ફારિત લોચન ને
મહીં ખાબકેલા મરજીવાની મુઠ્ઠીમાં તો
તબકે તબકે આ મોતીચૂર મોત
    નથી પરણ્યાં નથી પરહર્યાં
        હજી લગણ બાળકુંવાર
    ચોળ્યાં રે ચૂવા ચંદણદુઃખડાં
        જયમ માટીકું ચોળે રે કુંભાર
કહો ને મારુજી, છેવટવાર
કે શું છે આ હું ?

કલ્પ અલ્પ છે પૃચ્છા કરવા, સત્વર મને કહે તું
હે જીવનના રાઢી રાહુ. મૃત્યુંજય નચિકેતુ
હોરમો-સનાં હલેસાં તી હંકારે તાં જોઈ
નરનારાયણ કીટ તરુવર કામરચિતળાં થાંઈ

ને અમારાં ચિરપ્રવાસી ખાહડાં
ક્રોમોઝોમ્સની કલાવતી નદીમાં છિન્ન એક્સ ને વાઈ
તરતાં ટળવળતાં જંઈ
તો ગુંસાઈજી
આંઈ અમારું ગાડું પડ્યું છે ઘાંચમાં
ને ચંદ્રનાં રજકણ ન આવે ચાંચમાં
તેત્રીસ વર્ષે તો શું ?
તેત્રીસ કોટિ પ્રકાશવર્ષોના પ્રવાસી પેલિકન
હીમાળો ગાળીને
ગળી ચૂકેલા ગાત્રે
કજ્જલમ્ સિંધુપાત્રે ચાંચ બોળી બોળીને
લખતાં જ રહે વલખતાં જ રહે
તથાપિ
ખાહડું ખાલી ખાહડું જ રે'
અરેરે કદિ ન લભ્ય અલમ્
રહે આ કેવળ ઠૂંઠ કલમ્
જેનાં ઠાઠાં ભાંગી ગયાં છે ઠાઠાં
આ ઠ થી અધિકાં ઠાગાઠૈયા ઠેબે ચડતા ઠીંગઠીંળિયા
ઠૂંઠાની તે કોણ ઠાઠો કરશે ?
ગર્ભાશયના કોટકાંગરા કિલ્લા વિષે બાઝેલ લયંકર લીલ્લ
ફરકતા શ્વાસઘાસઇતિહાસ વાઢીવાઢીને
ઢિંગલરામ પિંગલરામ બજાણિયા હવે થાક્યા છે
રમ્યરૂપેરી પળિયાં પૂરાં પાક્યાં છે
ને જેણે તક સાંધી
કૌતુકકેરી તીર તાક્યાં છે તે
મન ? –
તદપિ ન મુંચતિ ભાષાપિંડમ્
ઢોલ ધ્રગડતા ડિમ્ડિમ્ડિંડમ્
ભાદરવાના ભિંડમ્
જાણે શિર પર તોળે છે આકાશ
પણ કવિતા કરી શકતા નથી

કવિતા કરી શકતા નથી યદૃચ્છા
તેથી પૂચ્છ પટપટાવતા ઊભા છે
અટેલીને તિમ્નેવધસ્તંભને
અંતને આરંભને
દુર્વિલંબને

ઘ્રાણપટુ નાસિકાથી પુરાતન મળ સૂંઘીને
આદિ મનુષ્યના આહાર અંગે
સચોટ આગાહી કરવી સરળ છે
હે વીર્યવાન વિજ્ઞાનીઓ
પરંતુ દુષ્કર છે
પારમિતાના પદલાલિત્ય જેવી
કવિતાની એક કોમળ પંક્તિ નિત્ય નીલિમ
રિમઝિમ રિમઝિમ થનગનતી તાદ્રિમ.
દુષ્કર છે દુષ્કર
કુતિલય હૃદયકતુનો
અગરતગર મલયાગર ચંદન
ફરફરફર
મેટાફરફરમાં
આ પારદર્શક ક્ષણોની
પાર ફરકતું
ચંદ્રપીકેરી
અબરખભૂરી નયનચણોઠી ચમકાવતું
કંઠની મૃદુ નસોની કિરણસળીઓ ખેંચતું
વેરતું મીઠા અવાજની અંબાર એાકળીઓ
કવિના રક્તબુંદ જેવું કુમળું પાથાવરપંખી
જાણે ખાલાવરની પુલક પાલખી
ઊ
કે ઊં કે અનહદ અપલક અનરાધાર
કે ઊ ધ્રુતિશૃંગાર
મંદ્ય મંદાર
ને આપણે સહસા બોલી ઊઠીએ અનુનયથી

સહજ શિશુના કૌતુકલયમાં
એ જ...એ જ...
metalanguage
એવું કશું જ સંભવ્યું નથી હજી સુધી
–રે દૈધી

એટલે
જાણે ચમકે છે ચિક્કાર
આ ઉત્કંઠ ઉત્પ્રેક્ષાગાર
waiting for what
thinging the thaught
જાણે અમે નટરાજન્
ભાષાનું ડિંગળડમરૂ લઈને
આ તરંગભૂમિ પર બેઠા છીએ
having no argument
સત્યના પક્ષે
તરલ શુચિમય વાચિકમ્ આંગિકમ્ વાર્ત્તંતુઓ થકી
બની શકે તો – નાટારંગે
જગતનું મંદિર મેલું વસ્ત્ર વણવા
કક્કાનો કાફિર, neuroસિસ્ રૂક્ષાનો સિસકાર કરતો
બેઠો છે ભણવા, બની શકે તો

બંદેનવાઝ, હું ય બુલંદીમાં કમ નથી
કેવળ કબીર તું, હું ગુનાહેકબીર છું

માફ કરો, સાહિબ ! માફ
હે અનંતપ્રિય !
અનિર્વચનીય !

બુડબુડ બોલે બત્તમનૈયા ઠાગાઠૈયા ઠીબઠીબૈયાં
પાર કરા દો છલછલ્ નૈયાં થાથાથૈયા ડબ્બકઠૈયા
પાર કરા દો ભય ઉમ્મુંબ ઇબમુમ બબ્બૈયા પકરિ બૈયાં

કમલપત્ર ને અત્રથી તત્ર
    નીતારી નયન વિષે નક્ષત્ર
બની શકે તો
બત્તમનૈયાને
        પેલે પા...ર અપરંપા...ર
જલ્પનથી કલ્પનને દેશ
જલ્પનથી કલ્પનને દેશ...



ચન્દ્રેશ દવે

હું કોણ?
હું કર્ણ!
પણ કોણ કર્ણ?
સૂતપુત્ર કે સૂર્યપુત્ર?
રાધાપુત્ર કે કુંતાપુત્ર?
એક અકળ પ્રહેલિકા હતું
એક રહસ્યમય આવેષ્ટનની અંદર જ
ઘુંટાતું રહ્યું જે સતત
દિવસોને ઉદ્વિગ્ન
અને રાત્રિઓને અનિદ્ર રાખતું જે રહસ્ય
આજે બન્યું છે સ્પષ્ટ – નિર્મમ.

પિતા સૂર્ય અજવાળે ઉજાળે બધું જ
વનશ્રી, ઘેરી ઉપત્યકાઓ,
ઉજાળે ક્યારેક તો અંધારી ગુફાના અવાવરુ ખૂણાને પણ.
તો મને જ કાં પ્રજાળે અંધકારમાં!
પિતા પૂષન્ પોષે સમસ્ત ઉદ્ભિજજ પ્રાણીજ સૃષ્ટિને.
તો મને જ કાં શોષે આખું ય જીવન!
ક્યારેક તો નાના થઈ રમવા આવે
નાનાં સરખાં ખાબોચિયામાં,
લખલખતો તડકો બની વેરાય વિસ્તીર્ણ મેદાનોમાં,
ઝિલાય જરી અમથી ઝાકળમાં,
રક્તિમ આસા બની અવતરે કોઈ ખોબો ભરી અંજલિમાં
તો મારાથી જ કેમ રહ્યાં યોજન યોજન જન્મ દૂર?

બૃહદ્ આ વિશ્વમાં
સહુ ગ્રસ્ત છે નાનાવિધ પ્રશ્નોથી,
પણ હું કોણનો ઉત્તર
આપી શકે છે કોણ ?
વરસોથી સૂતો હું
પક્ષ્મસૂક્ષ્મ પ્રશ્નશય્યા પર
અનેક વાર પ્રશ્નપીડા દાહક થઈ ઊઠી છે અચાનક
પણ એથીય દાહક એથીય વેધક તો છે
આ નિર્મમ સત્ય
—હું કોઈ નિર્જન નદીને કાંઠે
કોઈ સાંધ્યવેળાએ પિતા અધિરથને
પેટીમાં તરતો મળેલો—તરછોડાયેલો.
આજે ય તણાઉં છું કાયાકાષ્ઠની મંજૂષામાં
એક અનાથ બાળક લઈને.

જેનું એક એક અંગ જાય છે ગળતું
તે જ હું છું અંગદેશનો રાજવી
શાસન ચાલે યોજનો-યોજન સુધી
અનેક નરશ્રેષ્ઠ નૃપાલો પર,
શાસન ચાલે અંગદેશના રમગુવાન યુયુત્સુ યોદ્ધાઓ પર
પણ
શાસન ન ચાલે મારું જ મારા પર.

કાયાના કિલ્લામાં અંગઅંગ પોકારે છે બંડ
ફાટફાટ આ જીવનમાં
અંદરથી તો પામ્યો છું અફાટ અવકાશ
હું રિક્ત
એકાંતથી જ સિક્ત.

પિતા સૂર્યના પ્રકાશે ઝળહળે છે મારો મુગટ
પણ
આ સેનાપતિપદના રક્ત તિલક સાથે
લલાટ પર જાણે ધારણ કરું છું

એક અદૃશ્ય કાલિમા
દુંદુભિઓ, રણભેરીઓ વાગે છે બહાર
શંખકુહરમાંથી ગોરંભાઈને ઊઠે છે ભીષણ ધ્વનિ બહાર,
બહાર ઘોષ છે. ઉદ્‌ઘોષ છે મારા નામનો.
કોઈ દિગ્‌વિજયી રાજાની શિબિકાની જેમ જ
બધાં ઊંચકે છે મારા નામને
તો મને જ કેમ સંભળાયા કરે છે ઘુવડનો અમંગળ અવાજ
દિશાઓ કેમ દીસે છે દારુણ
ભીતર શું કોર્યા કરે છે સતત
જંઘાના મૂળના ય મૂળ સુધી.

હું ફેંકું તીરો, તોમરો, શક્તિઓ સહસ્ર,
ઊંચકું દસે ય દિગ્ગજોને એક બાવડે,
બાંધું આઠ આઠ અશ્વોને એક સાથે.
પણ બાંધી ન શક્યો એ કામિનીને એક દૃઢ આશ્લેષમાં.

લાંઘી શકાય દુર્લંઘ્ય પર્વતો,
ઓળંગી શકાય સાતસાત સમુદ્રો
અગ્નિઝરતી ચમરબંધીઓની આણ
પણ ઓળંગી ન શકાયું
કામિનીના સ્તનનું મહાવર્તુળ
તેની પૃથુલ જંઘાની એક દીર્ઘચાપ.
ઊતરી શકાય ઊંડે
અતલ વિતલ પાતાલના તલમાં
પણ ઊતરી ન શક્યો
કૃષ્ણાની એક નાનીશી આંખમાં
ને ફરીફરીને ય
શું કરી શકે
આ બલિષ્ઠ બાહુઓનું બળ ?

નારીનાં જ બે રૂપ
પામીએ જેમાં આપણે આપણું સ્વરૂપ
જનની અને ભાનુની.

હું એથી વંચિત
જન્મોજન્મનું આજ મારું સંચિત.
હું કુંઠાથી ભરીભરી એ નારી કુંતીનું કરુણાંત કુતૂહલ
તેના યૌવનના ઉંબરની પહેલી ઠેસ.
નિરાધાર જન્મ્યો.
રાજ્યને પડછાયે ઊછર્યો — પામ્યો ભર્ત્સના
રાજ્યરૂપે પામ્યો એક દયનીય ભિક્ષા
વિદ્યારૂપે પામ્યો શાપ.

પૃષ્ઠ એક ફરી ગયું હોત તો
તો હું હોત
હું હોત હસ્તિનાપુરનો રાજ્યારૂઢ રાજવી
કામિનીનો જ્યેષ્ઠ પતિ,
પણ કઈ સત્તા
કયું અનુશાસન રોકી રહ્યું મને
ને કહી દીધું કુંતીને
જેની છાતીમાં સુકાયું છે પહેલા ધાવણનું દૂધ
પણ જેની આંખમાં ક્યારેય નથી સુકાયું એક આંસું
હું જેના ફંગોળાતા જીવનનું નીરમ
ને કુંતીને નિર્મમ થઈને કહી દીધું
જાઓ મા
હવે જાઓ
હવે તો બધું જ ઉચ્છિષ્ટ
આ કાયા
ગર્ભની સહસ્ર આંગળીઓથી ઘડી તેં
રક્તથી સીંચી તેં
પોષી જેને રાધાએ
કેળવી જે કાયાને મેં
ચાહી જેને વલ્લભાએ
હવે તેમાં કોઈનો ય નહીં ભાગ
બધો ભાગ હવે....

હું મહારથી અતિરથી
પણ અધિરથનો પુત્ર અર્ધરથી.
ભીષ્મના વેણ ખૂંચે છે શલ્યની જેમ
ને શલ્યના વેણ જાણે બાણ.

મારા કર્ણ-મધ્યે હતું કવચ
ને કવચકુંડળની વચ્ચે કવચ પહેરીને બેઠું હતું જીવન – આશ્વસ્ત
જેનું મેં દાન કર્યું છે
એક બ્રાહ્મણના – મીંઢામૃત્યુના ક્ષુદ્ર ભિક્ષાપાત્રમાં.
નિસ્તેજ આ સેનાપતિપદના મુકુટનો ચળકાટ
વિરસ આ જીવન
રંગરાગ રતિરંજનની સ્મૃતિ નહીં
વિરતિનો જ છેલ્લો સ્વાદ.

સમુદ્ર રત્નહીન
લુપ્ત જ્યોતિ આકાશની
પૃથ્વી વિગતયૌવના
આજે કોઈ નથી રોષ
ન મા કુંતી પર
ન દ્રોણ પર
ન મરણાસન્ન ભીષ્મ પર, ન કૃષ્ણ પર
કે
ન સ્વયં મારા પર

કંપે છે ગાત્ર
અંતે આ જ છે માત્ર.
ચાલે શોધ જીવનની જીવનભર
ને અંતે સારવવા મથો તો સરકીને સરી જાય સર્પની જેમ.

પાર્થથી ય પ્રખર પ્રતિસ્પર્ધી સાથે
લડતો રહ્યો છું અહર્નિશ
આજે
અઢાર અક્ષૌહિણી સેના મારી અંદર આ તરફ
અઢાર અક્ષૌહિણી સેના મારી અંદર તે તરફ

પણ હવે એ પરમવિધ્ધીકારે માંડી છે
મારી સાથે જ વિષ્ટિ.

જન્મમરણ
જયપરાજય
માનઅપમાનની બહાર એક બિન્દુ પર
ક્ષણાર્ધ માટે પણ ટક્યો છે પગ.
જે ક્ષણમાં પામ્યો છું બધું યુગપત્.

શું વરદાન શું શાપ
તું મને ગમે તે આપ.
અંગદેશ નહીં,
હસ્તિનાપુર નહીં,
દ્યાવાપૃથ્વીનું સામ્રાજ્ય નહીં,
એક વિશાળ
વિશાળથી ય વિશાળતર સામ્રાજ્ય છે ભીતર
જ્યાં કોઈ નથી કરતું રાજ્યાભિષેક
જ્યાં કોઈ નથી કરતું પદચ્યુત.
ભલે સરી જવા દો સર્વ વિદ્યા
—તે તો અવિદ્યા
ભલે ગળવા દો રથનું ચક્ર ભૂમિમાં
ડૂબી જવા દો પૃથ્વી મારી આંખમાં
ડૂબી જવા દો નદીતટે ઉગેલાં પ્રભાતો
હસ્તિનાપુરના પ્રાસાદો,
કામિનીની કાયાના કિલ્લાઓ,
રતનના ખંડેરો

મસ્તક પરનો મણિ લઈ
નાગરાજ રહેવા જાય જેમ અધોલોકમાં
તેમ સરી જવા દો મને એ સામ્રાજ્યનો રાજવી થઈ રહેવા..
પિતા સૂર્ય !
રહેવા દો મને અંધકારના ગર્ભમાં જ..

પુરુરાજ જોષી

છેંતાળીસ વર્ષની ઉંમરે આપણા એક સમકાલીન સર્જક શ્રી ચન્દ્રકાન્ત શેઠને પોતાના શૈશવ અને કૈશોર્યની પગલીઓ ખોળવાનું મન થયું અને એમાંથી નિર્માઈ એકસો છોંતેર પૃષ્ઠોમાં વિસ્તરેલી સ્મૃતિકથા – 'ધૂળમાંની પગલીઓ.'

શૈશવનો માર્ગ પસાર કર્યા વિના પ્રૌઢ થઈ શકાતું નથી એટલે શુકદેવજી સમા વિરલ અપવાદને બાદ કરતાં પ્રત્યેક પ્રૌઢ પાસે એનાં શૈશવ અને કૈશોર્યનાં સ્મરણો હોવાનાં જ. ફુરસદની પળોમાં અતીતનાં એ સ્મરણોને વાગોળવાનું અને કોઈ ધીરજવાન શ્રોતા મળી આવે તો મુગ્ધતાભર્યા દિવસોની વાતોને શણગારી-વિસ્તારીને સંભળાવવાનું પણ ગમે. પરંતુ એમાં કથકને રસ પડતો હોય એટલો સાંભળનારને ય પડે જ – એવું હમેશાં બનતું નથી.

સ્થળ, સમય અને પરિસ્થિતિના સંદર્ભોને બાદ કરતાં લગભગ બધા સમકાલીનોના બાળપણમાં સરખાપણું નથી હોતું ? છતાં આપણે ત્યાં આ પ્રકારની સ્મૃતિકથાઓ લખાતી રહી છે. શૈશવનાં સ્મરણોનું આલેખન એ આત્મકથાનું જ આદિપર્વ ગણાય. માણસને પોતાના વિશે વાત કરવાનો ઉમળકો જાગે એની પાછળ ઘણાં કારણો હોઈ શકે પરંતુ એમાં પ્રચ્છન્ન આત્મરતિનો ફાળો નાનો-સૂનો નથી હોતો. બાકી કાવ્યના સંવેદનની જેમ 'મને વ્યક્ત કર કાં તને તોડુંફોડું' જેવી કશી જાસાચિઠ્ઠી મોકલાવતાં નથી બાળપણનાં સ્મરણો, કે તમારે એને શબ્દમાં ઉતારવાં જ પડે. આવી કથાઓ ત્યારે જ પ્રસન્નતાનો અનુભવ કરાવી શકે જ્યારે લખનારના બાળપણના અનુભવોમાં કશીક અપૂર્વતાનો અંશ હોય અથવા તો એની કહેણીમાં કશુંક કૌવત હોય.

શા માટે લખતા હોય છે લોકો આત્મકથા ? બીજી મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિઓમાંથી કોઈ પણ કારણે મળેલા અવકાશે જ કેટલાક મહાનુભાવોને આત્મકથા લખવા પ્રેર્યા છે. ચન્દ્રકાન્ત તો આપણા સતત પ્રવૃત્તિશીલ લેખક છે. કવિતા, વિવેચન,

નિબન્ધ, વ્યક્તિચિત્રો — એમ અનેક દિશામાં એમની 'લેખિની' ગતિ કરી રહી છે. એટલે 'ધૂળમાંની પગલીઓ' ખોળવાની એમની મથામણ પાછળ અવકાશ કે નવરાશ નહીં પરંતુ સાહિત્યના એક વધુ ક્ષેત્રને ખેડવાની સજ્જતા જ રહી હશે. 'સ્મરણયાત્રા' અને 'વનાંચલ' જેવી સ્મરણકથાઓને મળેલી સફળતાએ પણ એમને પ્રોત્સાહિત કર્યા હોય. જો કે કથાના આરંભે તેઓ એક બીજું જ નિમિત્ત બતાવે છે. — એક સામયિકમાં કોઈક વ્યક્તિની વિવિધ ઉંમરે લીધેલી તસ્વીરો જોઈને 'ઉંમરની સાથે ચહેરો કઈ રીતે અને કેવો બદલાય છે તેનું રહસ્ય પામવા' લેખક પોતાની સ્મૃતિમંજુષા ફંફોસવા પ્રેરાયા છે. 'મારો રસ મારા નિમિત્તે સમયને બોલતો કરવાનો છે' એવી સભાનતા સાથે એ આરંભ કરે છે પરંતુ એ સભાનતા સાદ્યન્ત ટકતી નથી.

કાકાસાહેબે ઓગણપચાસની ઉંમરે 'સ્મરણયાત્રા' લખી પરંતુ એમાં બોલવા દીધો બાળ દત્તુને. શિશુવયનાં મુગ્ધતા, વિસ્મય અને રમતિયાળપણાને ચીતરવા એમણે પોતાની પાકટ વિદ્વત્તાને કામે ન લગાડી. એ જ રીતે 'વનાંચલ'ના રમણીય અને અદ્ભુત પરિવેશને જયન્ત પાઠકે બાળકની નજરે જ નિરખ્યો છે. કવિતાની કરામતોને ક્યાં ય ઉપયોગમાં લેવાનો મોહ રાખ્યો નથી. 'ધૂળમાંની પગલીઓ'ના લેખક વિશે આવું કહી શકાય તેમ નથી. બાળપણની સ્મૃતિઓ આલેખતાં લેખક પોતાના વર્તમાનને વીસરી શક્યા નથી. અતીતના સ્થળ, સમય અને સંવેદનો સાથે તેઓ પૂર્ણપણે ઓગળી શક્યા નથી. એમાં બાળક ચન્દ્રકાન્તને બદલે બહુધા કવિ — લલિત નિબન્ધકાર ચન્દ્રકાન્ત જ બોલતા સંભળાય છે.

અતીતનાં ઊંડાણ તાગવા માટે લેખક પાસે બે સાધન છે : સ્મૃતિ અને કલ્પનાશક્તિ. સ્મૃતિને મર્યાદા હોય છે. કલ્પનાને કોઈ સીમા નથી હોતી. એમાં ય આ તો કવિની કલ્પના. બાળપણના દિવસોની ઝાંખીપાંખી સ્મૃતિઓ અહીં કલ્પનાશક્તિથી સુરેખ અને બહુરંગી બની છે. ક્યારેક તો સ્લો-મોશન ફિલ્મ જોતાં હોઈએ એવી ઝીણવટ અને એવી ધીરજથી લેખકે પ્રસંગોનું આલેખન કર્યું છે. કલ્પનાએ તેમને સહાય કરી છે. તે જ રીતે કલ્પનાના અતિરેકે ઘણી વાર શિશુપગલીઓને પુખ્ત પુરુષનાં પગલાંમાં પલટાવી દીધી છે.

સ્મૃતિકથાના પ્રથમ ખંડના પ્રથમ વાક્યનો ઉપાડ છે : 'આજે સવારે'... બીજા ઘણા ખંડોનો આરંભ આ જ રીતે થયો છે. એટલે કે વર્તમાનની ક્ષણમાં વિહરતાં વિહરતાં લેખક અતીતનાં જળમાં ડૂબકી લગાવે છે પરંતુ વર્તમાનના

ઑક્સિજન વિના અતીતમાં અવગાહન કરવું ફાવતું ન હોય તેમ વારંવાર તેઓ વર્તમાનની સપાટી પર આવી જાય છે.

○ ○ ○

સ્મૃતિના તંતુને લેખકે પોતાના પ્રાગટ્યની ઘટના સુધી ખેંચ્યો છે. તેઓ કહે છે: 'હું સ્મૃતિને ખેંચીને કંઈક હાથ કરવા મથું છું પણ નિષ્ફળ અંધકારની જાતભાતની ઢગલીઓ જાણે દેખાય છે. એવી એકાદ ઢગલીમાંથી હું પ્રગટ્યો હોઈશ.' કવિને જ સૂઝે એવી આ અને બીજી કેટલીક કલ્પનાઓ આસ્વાદ્ય બની છે.

પોતાના જન્મસ્થળ–કલોલ–ની ઝાઝી છાપ ઝિલાઈ નથી લેખકના ચિત્તમાં. પરંતુ દાહોદ અને કંજરીની ધૂળમાં પડેલી એમની પગલીઓને ઉકેલીને કલ્પનાની પીંછીથી એને ઉપસાવી શક્યા છે. 'દાહોદ અને ભીલ – મારામાં એક થઈ ગયા છે' એવા નિખાલસ એકરાર સાથે લેખક દાહોદમાં પસાર થયેલા બચપણની વાત માંડે છે. પ્રથમ બન્ને ખંડ દાહોદની સ્મૃતિઓથી ભરેલા છે. એમાં બુલંદ અવાજે ધૂન ગવરાવતા વૈષ્ણવ પિતાજી, શિવાલયની સાન્ધ્ય-આરતી, વગર ઝાંઝરે રસ્તો ઝણકાવતી જતી રેવલી, વડની ટોચે ચઢીને પાણીમાં ભૂસકો મારતો અને બાળમંડળીનો નેતા થઈને ફરતો વેચાત, ઘરમાં જીવતા ઠાકોરજીના હિંડોળા ઝુલાવવાની રમતનું આયોજન કરનાર મોટાભાઈ, તાજિયાનું સરઘસ, કડુ–કરિયાતાનો કવાથ પીવાનું દુઃખ અને માહિતીખાતાની ફિલ્મો જોતાં થતો આનન્દ—વગેરે સ્મરણોનું ચિત્રણ થયું છે. આમાં સૌથી જીવન્ત દૃશ્ય છે તાજિયા-સરઘસનું. આખું યે દૃશ્ય શિશુની આંખે જોવાયું–વર્ણવાયું હોવાથી અલંકારોના ભારણ વિના પણ સહજ રીતે ઊપસી આવ્યું છે:

> 'યા હુસેન'ના પોકારો સાથે તાજિયાનું સરઘસ નીકળ્યું છે. આગળ એક વાઘનું મહોરું પહેરેલો સોળેક વર્ષનો છોકરો છે. આખું શરીર હળદર-ચોળેલું પીળું છે. એ વાઘની જેમ ત્રાડતો, મહોરામાંથી ડોળા કાઢતો ને પંજા બતાવતો અહીંથી તહીં ઘૂમતો ઊછળે છે. સાથે ઢોલ-નગારાના ધિંગડ અવાજો ને નાચવાનું ચાલુ છે. હું ઓટલા પર બહેનની બાજુમાં ઊભો છું. મારી નજર બીજે ક્યાં ય નહીં ને એ વાઘમુખા છોકરા પર છે. એ, હું એની જાણે બકરી હોઉં એમ માની છલાંગ મારી મારી તરફ ધસે છે ને હું ચીસ પાડી રડી ઊઠું છું. પેલો વાઘ મારા આશ્ચર્ય વચ્ચે હસી પડે છે ને મહોરું આઘું કરી મને છાનો રાખવા મથે છે. બાકીનું તાજિયાનું દૃશ્ય આંસુમાં ઊતરતું ડૂબતું કળાય છે.

અહીં જેમ બાળસહજ ભીતિનું ચિત્ર છે તેમ માહિતીચિત્રો બતાવવા આવતી સરકારી મોટરનું મુગ્ધ ભાવે નિરીક્ષણ કરતાં અને તક મળે તો એને સ્પર્શી લેવાની લાલચ રાખતાં બાળકોના વર્ણનમાં બાળસહજ વિષયનું સુંદર ચિત્ર છે.

o o o

ત્રીજા અને ચોથા ખંડમાં હાલોલનિવાસ દરમિયાનનાં સ્મરણો નોંધાયાં છે. બસસ્ટેન્ડ પાસેના ઊંટડિયા ઝાડ પરની રમતો (એ ઝાડ શેનું હતું તે લેખકને ખબર નથી), મગફળીની વખારમાંથી મગફળી ચોરવા જતાં મળેલો ઠપકો, નવરાત્રિઓમાં માર્ગ પરથી પસાર થતા યાત્રાળુના સંઘ અને માતાજીના રથનું અવલોકન કરી એવી રથયાત્રા કાઢવાના પ્રયત્નનો એક વડીલના ગુસ્સાને કારણે થયેલો કરુણ રકાસ, અણગમતા બાલમંદિરમાંથી લાગ જોઈ ભાગી છૂટવાના અને પકડાઈ જવાના પ્રસંગો તેમજ મહેતાજીની સોટીઓ અને વડીલોનો ગુસ્સો સહેવાના પ્રસંગો વિસ્તારથી વર્ણવાયા છે. એમાં સ્વાભાવિકતા ઓછી અને આયાસ વધારે વરતાય છે અને તેટલે અંશે આ પ્રસંગો કૃતક લાગે છે. આખા લીમડામાં એક ડાળ મીઠી જેવું એક ચિત્ર – જેમાં માની મમતાનું લાઘવયુક્ત છતાં હૃદયસ્પર્શી આલેખન થયું છે – ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. બાલમંદિરમાંથી મહેતાજીનો માર ખાઈ, હડધૂત થઈ ઘેર આવેલા બાળકને પકડીને તેના મોટાભાઈ પિતાજી સમક્ષ ખડો કરી દે છે. ગુસ્સે થયેલા પિતાજી બાળકને ધોલધપાટ કરે તે પહેલાં જ માની સ્વાભાવિક એન્ટ્રી થાય છે:

> તાજામીઠા રોટલાની સોડમ જેવી જ મીઠી લાગતી મા લોટવાળા હાથે બહાર આવી. પિતાને કહ્યું, 'એને મારશો નહીં. ક્યારનો ડાચવાય છે.'

અન્યત્ર ભાષાની ભભકથી કે વિસ્તૃત વર્ણનથી જે પરિણામ સધાયું નથી તે અહીં પારદર્શક સરળતા અને લાઘવથી અનાયાસ સિદ્ધ થયું છે.

પછી સરકારી નોકરીમાંથી નિવૃત્ત થતાં પિતાજી કંજરીના દરબારની નોકરી તેમજ વૈષ્ણવમંદિરની સેવા સ્વીકારીને કંજરી આવે છે. તેમની સાથે પાંચમા ખંડથી લેખક પણ કંજરી આવી જાય છે અને તે પછીના બધા ખંડોમાં એમની લીલાભૂમિ કંજરી જ રહે છે.

કંજરીમાંના લેખકના પ્રથમ પ્રવેશનું ચિત્ર ગતિશીલતાને કારણે સજીવ બન્યું છે. લેખક ઘૂઘરિયાળા ગાડામાં બેઠા છે. ગામમાં પેસતાં પાદરમાંનો વહેળો આવતાં જ

> બળદ જરા સરક્યા, પૈડાં સહેજ ગગડ્યાં, ચઢી ગયાં સામો ઢોળાવ: તળાવ-કાંઠેથી કપડાં ધોઈ કે પાણી ભરીને આવતી ઓઓ, ઘૂમટા તાણી ઊભી રહી

ગાડા તરફ જુએ છે અને 'અલી, આ તીકમકાકાનાં ઘરવાળાં, હાલોલથી આયાં' કહીને બીજીને કોણી મારતી ગાડાની પાછળ પાછળ ચાલે છે.

આ ખંડોમાં પિતાજીના વ્યક્તિત્વની રેખાઓ વધારે સ્પષ્ટ થતી રહે છે. પરમ વૈષ્ણવજન છે તેઓ. વૈષ્ણવમંદિરમાંના ઠાકોરજીને અઢળક લાડ લડાવતા રહે છે. સાજ-શણગાર, પૂજા-પ્રાર્થના, ભજન-કીર્તન અને સાંપ્રદાયિક તહેવારોની ઉજવણીમાં રમમાણ રહેતા પિતાજીને માટે સાતેક પૃષ્ઠ રોકાયાં છે. એમાં પિતાજીની સાથે એક બીજા વિશિષ્ટ પાત્રનો યે પરિચય થાય છે. અને તે છે ઠાકોરજી. એક ચિત્ર જોઈએ :

મંદિરનો ચોક સેંકડો ઘડા પાણીથી ભરી એમાં હોડી નહી હોવાના કારણે એક ત્રાંબાના થાળમાં ઠાકોરજીને બેસાડીને તરાવવામાં આવતા. પિતાજી ત્યારે ઠાકોરજીની જલક્રીડાનાં કીર્તનો નાકે જૂનાં ચશ્મા ચડાવીને ગાતા હોય ને ક્યાંક મુખિયાજીની ગફલતથી જરાતરા થાળું ડગી જતું નાકે ઊતરી પડેલાં ચશ્માંના ઉપરના ભાગથી તેમને દેખાતું તો ગાતાં ગાતાં વચ્ચે જ મોટેથી બોલી ઊઠતા : 'આમ શું ડાફેરા મારો છો ? હમણાં ઠાકોરજી ઊથલી પડત તો મોટો અનર્થ થાત.'

○ ○ ○

લેખકની શાળાજીવનની સ્મૃતિઓમાં કશું નવું નથી. લગભગ નવ્વાણું ટકા લોકોના જીવનમાં બની હોય એવી જ બધી ઘટનાઓનું વર્ણન અનેક પૃષ્ઠો સુધી વિસ્તર્યું છે. ધૂમ્રપાનની લિજ્જતના બદલામાં શિક્ષકનો ઠપકો અને પિતાજીની થપ્પડો, શિક્ષકની ખીજ પાડવા બદલ તેમજ ગાળ શીખવા બદલ થપ્પડો, ભણાવવાને બદલે ઘરનું કામ કરાવનાર શિક્ષકો, વર્ગમા વિદ્યાર્થીઓની ધીંગામસ્તી, મદારી–જાદુગરના ખેલ જોવા માટેનું કુતૂહલ અને શાળાના ઇન્સ્પેક્શનના પ્રસંગોના ચિત્રણમાં પાંચ, છ અને સાતમો ખંડ પૂરો થાય છે.

આઠમા ખંડમાં લેખકને આબુ જોઈને પાવાગઢ સાંભરે છે. બાળપણમાં ખાપરા–કોડિયાની વાતો સાંભળી બાળકના મનમાં જાગતી દશ્યાવલિઓ એક લાંબા લલિત ગદ્યખંડમાં ગૂંથાઈ છે. એમાંથી નવરાત્રિઉત્સવનાં ચિત્રો. પતાઈરાવળના પતનનું કલ્પનાચિત્ર, બાળનાટકમંડળીના ખેલ, સ્ત્રીપાત્રની શોધમાં મળેલી નિષ્ફળતા, સ્ત્રીપાઠ કરતા છોકરાની વાત, હનુમાનનો વેશ લઈ હૂપાહૂપ કરતા – છાપરાં કૂદતા છોકરાની વાત—એમ બધું જોડાતું જાય છે. પરંતુ આ બધાંમાંથી પસાર થયા પછી અંતે જે અનુભવ થાય છે તે પ્રસન્નતાનો નથી, નિરાશાનો છે. પ્રસંગ-

ચિત્રમાંથી લેખકે હાસ્ય નિપજાવવાના જે પ્રયાસો કર્યા છે તેની હાસ્યાસ્પદતા વિશે સહૃદયી ભાવક વિચારતો થઈ જાય એવી સ્થિતિ-છે. થોડાંક ઉદાહરણો જોઈએ :

પતાંઈ રાવળ મહમદ ભેગડાથી હારવાની સાંફ ના પાડતા પણ સમયસરની સમજાવટે ને પછીના ખેલમાં એમને જ મહમદ બનાવાશે એવી શરતે હાર સ્વીકારવાની તૈયારી દેખાડતા.

° • °

નવમો ખંડ હોળી-ધૂળેટીના ઉત્સવોનાં જીવન્ત ચિત્રણોથી આસ્વાદ્ય બન્યો છે. અહીં લેખકનું ઇન્વોલ્વમેન્ટ વરતાય છે. સચ્ચાઈનો રણકો પ્રગટ કરવા માટે અલંકારોનો વૈભવ કશા કામમાં આવતો નથી એની પ્રતીતિ ફરી એક વાર અહીં થાય છે. પારદર્શક ગદ્યનાં એકબે દૃષ્ટાંતો જોઈએ.

સળગતી કરાંઠીઓની સળીઓને બીડીની જેમ ચૂસતાં બાળકોને જોઈ જતી મંછા ડોશીની આ ઉક્તિમાં બોલાતી વાણીનું કેવું ઓજસ વરતાય છે ! :

'રડયાઓ, ફાટીમૂઆઓ, વાણિયાના છોરા થઈને લાજ નથી આવતી આમ મોંમાં હળેકડાં ચૂસતાં ? તમારા મોંમાં દેવતા મેલું, ઉઠો, જાવ. નહીં તો તમારી માઓને બોલાવું છું !'

અને પોતાનો ઉંબરો હોળીમાં સળગતો જોતાં આ જ ડોશીના પ્રતિભાવને લેખકે એક જ પંક્તિમાં પણ સુંદર રીતે વ્યક્ત કર્યો છે :

ને ડોશી તો જે રાડો નાખે, રાડો નાખે...

ધૂળેટીના રંગો અને પિચકારી વિશેની શિશુસ્પૃહાનું આ ચિત્ર પણ કેટલું સાચકલું લાગે છે ! :

એ વખતે કોઈ કોઈની પાસે જ પિચકારી જેવી વસ્તુ નીકળતી. અમે તો લગભગ 'ગરીબ' જેવા. પિત્તળની પિચકારી તો મોંઘુંદાટ સ્વપ્ન હતું. અમે ઘેરથી કાચની શીશી લઈ આવતા ને જે કંઈ રંગ મંદિરમાં છંટાય ને ફરસ પર ઢોળાય તે ઉસેડીને શીશીમાં ભરી લેતા. એ પછી એ શીશીઓથી એક-બીજાને રંગ છાંટી હોળીની રંગીનતાનો સ્વાદ લૂંટતા ને લુંટાવતા.

° ° °

ઘણી વાર શિશુદૃષ્ટિએ વર્ણવાતા સ્મરણમાં એકાએક પુખ્ત નજર ભળી જાય છે એની લેખકને ખબર રહેતી નથી. હોળી-ધૂળેટી પ્રસંગે ઘેરૈયાની ટોળીનું વર્ણન કરતાં અગાઉનાં સરલ અને સ્વાભાવિક વર્ણનો આપનાર લેખક લખે છે :

> ટોળીમાં મેશે ચમકતી ને મારકણી આંખોવાળી, ઉન્નત છાતી ઉછાળતી ને લહેરિયાં લેતી સીસમમાંથી કંડારી હોય એવી ભીલસુંદરીઓ યે હોય...

આવું તો આ સ્મૃતિકથાના ઘણા પ્રસંગોમાં બનતું રહે છે. જેમ કે નવા રંગેલા બ્લેકબોર્ડ પરના અક્ષરો લેખકને હબસીસુંદરીના ચહેરા પરના હાસ્યમાં ચમકી ઊઠતી મોગરાની કળીઓ સરખા લાગે છે, તો હાલોલનું તળાવ વન્ધ્યા સ્ત્રી જેવું લાગે છે. વળી દસમા ખંડમાં દશેરાની સવારી પ્રસંગે દરબારના ઘોડાની દેખભાળ કરનાર મીરખાનની તેમજ ભીખા ઢોલીની બાબતમાં અપાયેલી કેટલીક વિગતો પણ બાળક ચન્દ્રકાન્તની નજરે જોતાં પ્રતીતિકર નથી લાગતી :

> ને એમાંય જ્યારે ગામની સરખી સાહેલીઓનાં ટોળાં એને (મીરખાનને) જોતાં હોય ત્યારે બાપુના ઘોડા કરતાં એના મનનો ઘોડો જ વધુ બેલગામ થતો લાગે !

ભીખા ઢોલીની પ્રેમ-ચેષ્ટાઓનું વર્ણન તો સાવ જ અપ્રતીતિકર તેમજ અપ્રસ્તુત લાગે તેવું છે. કૃતકતાની હદ તો ત્યારે આવે છે જ્યારે લેખક ઉમેરે છે, આ તો કંઈ જ નથી. આનાથી યે ચઢિયાતી ભીખાભાઈની અનેક રસિકલીલાના પોતે સ્વનિયુક્ત સાક્ષી હતા ! આ વિગતોને સાચી માનીએ તોપણ એવડી-અમથી ઉંમરે લેખકનું ચિત્ત કેટલી પરિપકવતા ધરાવતું હશે એ વિચારતાં અચંબો થાય છે.

o o o

અગિયારમા ખંડમાં લેખકે વર્તમાનની અટારીએ ઊભીને જોયેલા આકાશની વિવિધ છટાનાં ચિત્રો છે, જે કાકાસાહેબના આ પ્રકારના નિબન્ધની યાદ અપાવે છે. આકાશની વાત કરતાં કરતાં શરદપૂર્ણિમા સુધી આવતાં જ — છેક એકસો ને આઠમે પાને લેખકના ચિદાકાશમાં એકાએક ઝબકી ઊઠે છે ગૌરીની મધુરવેદન સ્મૃતિઓ. કેવી છે આ ગોરી ? લેખક કરતાં બે જ વર્ષ મોટી પણ બોલે છે, વર્તે છે પ્રગલ્ભાની જેમ. એટલી નાની ઉંમરે શી એની સમજ ! શી એની સભાનતા ! ચન્દ્રકાન્તનું નામ લેતાં ય શરમાય. સર્વનામથી જ ચલાવે — 'લો માસી. આપો આ આમને.' કહીને ચન્દ્રકાન્તને દૂધપૌંઆ આપે. ચન્દ્રકાન્તનો ભણવામાં ઊંચો નંબર આવે તે માટે માનતાઓ માને. એને તાવ આવે ત્યારે અઠવાડિયા સુધી તુલસીપૂજન કરે. ચન્દ્રકાન્ત માટે થઈને બીજાઓ સાથે વઢવા જાય. અને કોઈ પારકી પંચાત કરવા બદલ ગૌરીને ઠપકો આપે તો તરત — 'પારકી પંચાત શેની ?' એટલું કહીને અર્થસભર મૌન ઓઢી લે !

લેખક પાસે તો એક રમણીય નવલકથા થાય એટલી બધી વાતો છે, ગોરીની. (અહીં રઘુવીર ચૌધરીએ ક્યાંક વ્યંગમાં એવું કહ્યાનું યાદ આવે છે કે નવલકથાની સામગ્રી સ્મૃતિકથામાં ખરચાઈ જતાં આપણે ચન્દ્રકાન્તની નવલકથામાંથી બચી ગયા છીએ!) લેખક આ સંવેદનની આસપાસ રમણીય નવલકથા ગૂંથે તો એથી ગુજરાતી નવલકથાસાહિત્યને લાભ જ થશે કેમ કે આમે ય બાળસખી સાથેના સ્નેહની વાત આપણા સાહિત્યમાં ઓછી છે અને ચન્દ્રકાન્ત પાસે વાર્તાકારનાં ઉપકરણો છે જ. લેખકને ગોરી યા કોઈ અન્ય નામધારિણી કન્યાનો નિર્મળ સ્નેહ મળ્યો હશે એની ના નહીં પરંતુ મમતાના અતિરેકમાં ગોરીનું ચિત્ર દોરતાં લેખકે કરેલા ઘેરા રંગના લપેડાઓને કારણે ચિત્રની સમતુલા જોખમાઈ છે. લેખકે ભિક્ષુ તરીકે માંગેલી ગોરીને કુદરતે-મૃત્યુએ ઝૂંટવી લેતાં એનાં સ્મૃતિચિત્રોમાં મધુરતાની સાથે કારુણ્યનો અહેસાસ પણ ઉમેરાયો છે.

o o o

આ પછીના ખંડોમાં દિવાળીના તહેવારો, શિયાળાની ઋતુચર્યા, ઉનાળાની રખડપટ્ટી, વરસાદમાં ભીંજાવાની મઝા, ગામમાં આવતા બહુરૂપીઓ અને રામલીલાના ખેલની સ્મૃતિઓ આલેખાઈ છે, જેમાં શિશુસ્મરણકથાને સ્થાને લલિત ગદ્યખંડોનાં ચોસલાં જ સેરવી દેવાયાં છે.

શિયાળાની ઠંડીમાં શરીરે કોપરેલ ચોળતાં સાથે તડકો પણ ચોળાતો હોય એવું કલ્પન આપણને ગુલામ મોહમ્મદ શેખના એક જાણીતા કાવ્યનું સ્મરણ કરાવે છે. ઉનાળાની બપોરે કૂવામાંથી જાતે પાણી ખેંચીખેંચીને ન્હાવાની વાતમાં 'ક્યારેક તો કૂવો એટલો ઉલેચાય કે એનું તળિયું આંખો કાઢે' જેવી અતિશયોક્તિ બાળકલ્પનાના સંદર્ભમાં આસ્વાદ્ય બની છે.

વર્ષાકાળની સ્મૃતિઓમાં વળી પાછી ગોરીની સ્મૃતિ અનાયાસ ભળી જાય છે અને એમાંથી સર્જાય છે ગુજરાતી ભાષાનું 'મેઘદૂત'– અલબત્ત ગદ્યકાવ્ય – બનવાની ક્ષમતાવાળા કેટલાક ગદ્યખંડો. એકાદ આસ્વાદીએ :

> ગોરી ક્યારેક અધરાતે-મધરાતે, અષાઢી કે શ્રાવણી આકાશમાં ચન્દ્ર જ્યારે શ્યામ અભ્રો આડે ઢંકાયેલો હશે, વૃક્ષવેલીઓ જ્યારે રહી ગયેલ વરસાદની ભીની સ્મૃતિનાં મોતી ટપટપ ગેરવતી હશે ત્યારે મેઘના મદિલ લાવણ્યરસની સુડોલ પ્રતિમારૂપે અવતરીને કરકમલમાં સ્વર્ણિમ દીપથાળ લઈને મારા કાજે થઈને અભિસારે પધારતી હશે...

o o o

બાળપણની સ્મૃતિઓને લેખકે પોતાની પાંચે ય ઇન્દ્રિયોથી પામવાનો—પકડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમાંથી સહજ રીતે કેટલાંક સુંદર ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય કલ્પનો, દૃષ્ટાંતો અને ઉત્પ્રેક્ષાઓ મળ્યાં છે. થોડાંક ઉદાહરણો જોઈએ :

મકાઈદોડાનાં પાંદડાં ને રેસા ઉતારતો હોઉં એમ સમયના પડ એક પછી એક ખસેડું છું. દૂધિયા મકાઈદાણાની ચમક-શું એ દાહોદનું મોહક બાલરૂપ મારી નજર સમક્ષ આજે છતું થાય છે.

જાણે નાતમાં ઘીસાકરથી લચપચ દૂંફાળા કંસારની કથરોટમાં હું મારો હાથ નાખતો હોઉં તેમ આ ધૂળમાં હાથ નાખું છું.

આકાશમાં એક પછી એક છીપ ફોડીને તારાઓ બહાર આવતા હતા.

ફાગણમાં આવતી હોળીનો તાપ પણ મને કેરીના મહોર-મરવા જેવો માદક સ્વાદિષ્ટ લાગે છે.

અલંકાર, કલ્પન, પ્રતીક વગેરેને કારણે કથન રળિયાત બનતું હોય છે પરંતુ અલંકારોનાં ઝુમ્મરો લટકાવવાથી જ ભાષાનું સૌન્દર્ય નિખરશે એવા કશાક મુગ્ધ ખ્યાલમાં રાચતા હોય તેમ લેખકે આયાસપૂર્વક અલંકારો પ્રયોજ્યા છે તેને કારણે ભાષાની ગરવાઈને બદલે વરવાઈ જ વધી છે.

અલંકારથી મેદસ્વિની બનેલી ભાષા લેખકના શૈશવ-કૈશોર્યની આ સ્મરણપોથીને આસ્વાદવામાં જે વ્યવધાનો ઊભાં કરે છે તેનો ખ્યાલ નીચેનાં ઉદાહરણોથી આવશે :

ગૌરી કોઈ દેવી પ્રકાશમૂર્તિ શી નજીક છતાં દૂર દેખાતી, મુક્ત વેણી ધારણ કરેલી શ્વેત વસ્ત્રાવૃતા ગૌરી કોઈ પ્રતીક્ષાદીપની નિર્મળ જ્યોત શી સ્થિરતયા ચમકતી મને દેખાતી પરંતુ હું એની કિસલય શી કોમળ કરાંગુલિને ગ્રહી શકતો ન હતો. (અહીં મુક્તવેણીનો અર્થ લેખક સમજ્યા જ નથી.)

આખું ગામ કુંભારના ચાકની જેમ કે નક્ષત્રમાળાની જેમ માંડવડીની આસપાસ ઘૂમતું, હેલે ચઢતું.

અલંકારોનો તેમ સંસ્કૃત—તત્સમ શબ્દોનો ખડકલો પણ ભાષાની પ્રવાહિતાને બાધક નીવડતો જણાય છે. જેમ કે—

(પોંઆના) શ્વેત રંગની એક ગૂઢ અને શુચિ-સ્વચ્છ દ્યુતિ ઉલ્લસિત ભાવે ઝલમલે છે.

પહાડની પૃષ્ઠભૂમિને સ્પર્શતાં અખિલ વિસ્તારમાં રંગોની પટલતા પ્રગટી.

સંસ્કૃત, તત્સમની જેમ હાથ ચઢયા તે હિન્દી-ઉર્દૂ શબ્દો વાપરવાનો મોહ પણ

લેખક છોડી શક્યા નથી. ઓરત, બટવારા, શહૂર, ખિલાફ, સનમ, નિગાહબાની જેવા શબ્દો આ કારણે જ અહીં દેખાય છે.

કથાપ્રસંગોમાં રહી ગયેલી કેટલીક વિસંગતિઓ લેખક પુસ્તક છપાવતાં પહેલાં ટાળી શક્યા હોત. તળાવકાંઠા પરના વડની ટોચે ચઢીને વેચાત નદીમાં ભૂસકો મારે એમાં લેખકની શરતચૂક થઈ માનીએ, પરંતુ પાછળના ખંડમાં તળાવ સંદર્ભે એક નિખાલસ એકરાર છે: 'મને તરતાં આવડે નહીં એટલે મારે ઓવારાની આણમાં જ ફરજિયાતપણે રહેવું પડતું.' જ્યારે ત્રીજા ખંડમાં હાલોલના તળાવ વિશે તેમણે કહ્યું છે: 'આ તળાવ ધોનાર ને વાસણ માંજનાર ઓરતો માટે ઠીક હતું, અમારા જેવા ઊંડા પાણીના આશક મર્દ મરજીવાઓ માટે એ ઊણું ઊતરતું હતું!'–એને શું કહીશું?

અંતે એટલું જ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે શૈશવનાં સ્મરણો પર થયેલાં પુખ્ત-વયના ભાવસંવેદનોના આરોપણ અને ભાષામાં શિશુસહજ સરલતા અને સહજતાને સ્થાને સાયાસ રચેલા વાગાડંબરને કારણે 'ધૂળમાંની પગલીઓ' ગુજરાતી સાહિત્યની એક સાચવી રાખવા જેવી સ્મૃતિકથા બનતી અટકી ગઈ છે તેનો એક સહૃદયી ભાવક તરીકે હું રંજ અનુભવું છું.

●

ક્ષમાયાચના

અનિવાર્ય સંજોગોને કારણે છેલ્લા કેટલાક સમયથી એતદ્ નિયમિત રીતે પ્રગટ કરી શકયા નથી. વ્યવસ્થાને પહોંચી વળવા સાતમા વર્ષથી એતદ્ દર બે મહિને બહાર પડશે. આ અંક સાતમા વર્ષનો બીજો અંક છે. નવા વર્ષનું લવાજમ અંક ૮૫થી અથવા જાન્યુ. ૮૬થી ગણીશું. જેમણે ગયા વર્ષનું લવાજમ ભર્યું છે તેમનો હિસાબ એ રીતે ગણીશું. નવા વર્ષનું લવાજમ ડ્રાફ્ટ કે મ. ઓ. દ્વારા તરત મોકલવા વિનંતી.

નીતિન મહેતા

સાહિત્યનો ઇતિહાસ તો કહે છે કે બધી જ કવિતા મુખ્યત્વે પદ્યવિવેચના છે, જેવી રીતે બધી જ વિવેચના ગદ્યકાવ્ય છે. હેરલ્ડ બ્લૂમ એક બાજુથી આ રીતે કહે છે તો બીજી બાજુથી આપણને એ પણ સાંભળવા મળે છે કે દરેક કૃતિ આમ તો સંપૂર્ણ વાક્ય જેવી છે પણ જો આપણે કોઈ પણ complete utterance ને જ માત્ર આદર્શ ગણીએ તો તે માત્ર દુ:સાહસ જ બની રહે. એક બાજુથી, વાચનપ્રક્રિયા દરમ્યાન કૃતિની વાસ્તવિકતા ને ભાવકની વાસ્તવિકતા વચ્ચે confrontation રચાય છે અને ઓકટોવિયો પાઝ તો કહે છે કે કાવ્યમાં જે ભાષા પ્રયોજાય છે તે કૃતિ અને આપણા અસ્તિત્વને સિદ્ધ કર્યે જતી ક્ષણરૂપે અનુભવાય છે.

'જળની આંખે'ની કવિતાનું ભાવન કરતાં તેમાં પ્રયોજાયેલી ભાષા દ્વારા ઇતિહાસ–સમય–સ્થળમાં ભટકતાં પુરાણકથાનાં પાત્રો દ્વારા, તેની રચનારીતિ દ્વારા સર્જાતી વાસ્તવ અને અનુભવના વિવિધ મુદ્રાઓથી અને તેની કાવ્યબાનીથી જીવનાનંદદાસની દૂરની ખોવાઈ ગયેલી રહસ્યમય સૃષ્ટિના અભાવના સંસ્કારનો પરિચય થાય છે. દીર્ઘકાવ્યમાં અનેક સ્તરે જોવા મળતી ભાષાની પુનરાવર્તનની મુદ્રા ને તેથી ક્યારેક થતો એકવાક્યતાનો અનુભવ પણ અહીં છે. આ પુનરાવર્તનોથી સઘનતાનો ક્યાંક ક્યાંક અભાવ મુખરિત થાય છે ને તેથી મારી ભાવકતા ક્યાંક ક્યારેક છંછેડાઈ છે તેની પણ થોડી વાત અહીં – યજ્ઞેશની કવિતાના સંદર્ભમાં.

* * *

પૃથ્વી જળની આંખે જોઈ રહે છે
સૂર્યચંદ્ર અને નક્ષત્રોને અપલક
હજી ચૈતન્યને જળે પોતાથી જુદું નથી માન્યું. (પૃ. ૪૬)

---

* 'જળની આંખે', યજ્ઞેશ દવે, કવિલોક પ્રકાશન–૧૨, ૧૯૮૫, પૃ. ૪૭, રૂ. ૭–૦૦

'જળની આંખે'માં આમ તો એક જ કવિતા રચાઈ છે. સમય-સ્થળ અને પુરાણકથાનાં પાત્રોની, ઇતિહાસ ને વર્તમાન વચ્ચેના tensionની, સામસામા ધ્રુવની. આ કાવ્યોમાં આવતાં પુરાણકથાનાં પાત્રો, નજીકના ઇતિહાસની વ્યક્તિઓ, દૂરના ભૂતકાળમાં ભટકતાં પાત્રો – આ બધાં જ આપણી જીવાતી 'આજ'નું અર્થઘટન કરે છે. અહીં યોજાયેલી લગભગ બધી જ myth વર્તમાન સાથેના તિર્યક સંબંધને સૂચવે છે. અહીં સમયની ગતિ ચક્રાકાર છે: વર્તમાનથી અતીત અને અતીતથી વર્તમાનની. બંને અહીં જોડાય છે. તૂટતા, વિખરાતા પણ અનુભવાય છે. થંભેલો સમય, ઊડતો સમય, થાકી–હારી ગયેલા સમયનાં અનેક રૂપો Mythના સંદર્ભોથી જોઈ શકાય છે, અનુભવી શકાય છે. એક બાજુ અસ્તિત્વ છે તો બીજી બાજુ સમય-સ્થળમાં વિસ્તરતો જતો 'જળ'નો 'મેટાફર' છે. આ સમય-સ્થળ ને જળ ક્યારેક ત્રણેય 'મેટાફર'-રૂપે જોઈ શકાય છે. આ મેટાફર દ્વારા યજ્ઞેશની કવિતા બે ધ્રુવો વચ્ચે વિસ્તરે છે – સમયના અનુસન્ધાનના અને સમય સાથેના વિચ્છેદના.

ના, ના,
દેહ વિહારસ્થાન નથી જીવનનું.
નથી મૃત્યુની વેદી પરનો નવનૈવેદ્ય. (પૃ. ૧)

'ન પ્રવાસી, ન ગૃહવાસી' 'ન'કારોની પુનરુક્તિથી શરૂ થતું આ કાવ્ય સમયના વિચ્છેદક રૂપને આપણી પાસે મૂર્ત કરે છે. અપેક્ષિત હતું તે તો થઈ શક્યું નથી.

આપણે હોત
જળનું અવિરત ગાન,
કે આપણે હોત ચોમાસું લાવરી,
તેમ કેટલીયે વાર
વિચાર્યા કર્યું છે આપણે,
પણ થોડું ય જો હોત આપણા હાથમાં
આ સુવર્ણમૃગની લાલસામાં ? (પૃ. ૨)

સમગ્ર રામાયણનો સંદર્ભ અને તેની સાથે સંકળાયેલી યુગોની વેદનાને લાચારીપૂર્વક સ્વીકારી લેવાનો એકરાર અહીં જોવા મળે છે. શક્યતાઓને રૂપ આપનાર સમયની રેખામાં આપણે જીવી શકતા નથી પણ આવનાર સમયની લાલસામાં, જે સમયમાં જે રીતે જીવવાનું છે તે પણ જીવી શકતા નથી, થંભી શકતા નથી, યાત્રા પગમાં ખોડાયેલી જ છે.

કોઈ એક શતાબ્દીની ખૂંટી પર,
થભ્યા ન થંભ્યા જરીકે
ને ફરી ચાલ્યા છીએ અવિરત. (પૃ. ૪, ૫)

સમગ્ર કાવ્યમાં સમયની, ઇતિહાસની ગતિની સાથે સ્વત્વ ખોયાની વેદના છે. આપણો વિશુદ્ધ અવાજ ડુબાવનારા આપણે જ છીએ. આમ તો આપણે કોઈ પણ યુગના રહ્યા નથી કે ક્યારેય સ્વત્વ પામ્યા નથી, પોતાની પાસેથી કે અન્ય પાસેથી. એક વખત માનવી કહેવાતા તે પણ દંતકથા જેટલું જ આજે તો સાચું રહ્યું છે. હવે ભવિષ્ય કે ભવિષ્ય ભાખનાર પણ નથી.

એ સહદેવ
એ બધા કાળકાળના ત્રિકાળજ્ઞાનીઓ,
ભીષણ ભાવિને ભાખનારાઓ
હવે માટીમાં માટી છે
ને અગ્નિમાં અગ્નિ. (પૃ. ૭)

તો આપણે આખરે છીએ શું ? આ ઇતિહાસપ્રશ્ન તો રહે જ છે.

પાત્રમાંનું કપૂર નહીં
પણ કપૂરપાત્ર છીએ આપણે. (પૃ. ૭)

અંતે તો મરણ પણ દુષ્કર બને છે. આપણી હયાતીની તીવ્ર વેદનશીલતા આ કાવ્યથી અનુભવી શકાય છે. જીવન ને મૃત્યુ વિનાના આપણે પ્રવાસી પણ નથી, ગૃહવાસી પણ નથી પણ સતત ભટક્યા કરીએ છીએ. તો મરણ વિનાના શાશ્વત જીવનનો ભાર ઊંચકી ફરતા 'અશ્વત્થામા' એ બીજું કોઈ નથી પણ આપણે જ છીએ.

વિટ્ગેન્સ્ટીને કહ્યું છે કે જિંદગીની સંરચના સમજવા માટે આપણે ભાષાની રમત રમીએ છીએ. જીવનની અનેક સંરચનાના અનેક સમયો, અનેક કથાઓથી સભર છે. ભાષાની રમત રમતા આ સમયો એકબીજાની સાથે ક્યારેક સંવાદ તો ક્યારેક વિસંવાદ સાધે છે. 'અશ્વત્થામા'માં આવતાં સમયનાં પરિમાણો, કે 'માચુપીચુનાં ખંડેરો'માં વિરોધાતાં, છેદાતાં સમયનો ઘટકો વાસ્તવ ને વ્યતીત વચ્ચેના અવકાશને નાટ્યાત્મક ને વાગ્મિતાના કલાત્મક વિનિયોગથી, પ્રતીકોની સંરચનાથી ભરી દે છે. દીર્ઘ કવિતામાં આવતાં નાટ્યાત્મક વલણો, પલટાઓ, ભાષાના અનેકસ્તરીય ઉત્ખનનો, લયનાં બદલાતાં આવર્તનો આ બંને કાવ્યમાં કાળનાં વિવિધ રૂપો પ્રગટાવી રહે છે અને તે દ્વારા અનેક

વાસ્તવિકતાઓને જોડે-તોડે છે. 'અશ્વત્થામા'માં મીથનો વિનિયોગ સમગ્ર ઇતિહાસની પ્રદક્ષિણા કરી આપણી પાસે અટકે છે ને આપણે પણ અશ્વત્થામાના સમયથી યાત્રાનો ફરી આરંભ કરીએ છીએ. અનેક કેન્દ્રો ધરાવતી આ કૃતિ સર્જકની ઊંડી સંવેદનશીલાતની દ્યોતક બની રહે છે.

વધુ ખોદકામનું બજેટ નથી
પણ આત્મખનન
વારંવાર આત્મખનન
ફરીફરી આત્મખનન
ને અંતે
ઠાલી ઠીબડીમાં ઠનઠન.
હા,
મિ. વ્હીલર,
હું જ અશ્વત્થામા. (પૃ. ૧૨)

અશ્વત્થામા અનેક સમયોને એક જ સાથે અનુભવે છે. સ્થળ અને કાળ સ્વયં અનેક ભાતો ઉપસાવતાં, અશ્વત્થામામાં શ્વસે છે ને તેને અ-મરણ સુધી લઈ જાય છે. પોતે પોતાનામાં અનેક સમયોને મરતા જુએ છે પણ પોતે મૃત્યુ પામતો નથી. કાવ્યાંતે અશ્વત્થામા બીજું કોઈ નથી, મહાભારતના સંદર્ભોથી ઊખડી ગયેલો, વર્તમાનમાં શ્વસી ન શકવાની અશક્યતા જોતો, સતત વ્રણથી પ્રવહમાણ એવા અશ્વત્થામામાં ભાવકનું રૂપાંતર થાય છે. 'મહાભારત'માં પણ બે અશ્વત્થામા છે: એક હાથી, એક દ્રોણસુત. સમયના પ્રવાહમાં, પરિસ્થિતિઓના સંદર્ભો બદલાતાં શાપિત અશ્વત્થામાનો દૂઝતો વ્રણ વધારે ને વધારે સમય ને ઇતિહાસ તથા સ્થળોની વેદનાના ઘા સહન જ કર્યે જાય છે, પણ તે મૃત્યુ પામતો નથી. અશ્વત્થામા હાથી મુક્તિ પામે છે પણ અશ્વત્થામા માનવી જીવનના પાશથી બંધાયેલો છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના નાટક 'અશ્વત્થામા'માં પણ નિર્દોષતાના મૃત્યુની વાત આવે છે, અહીં તો નિર્દોષના મૃત્યુની ને જીવવાના અપરાધનો શાપ ભોગવતા અશ્વત્થામાની વાત છે. બંનેનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરી શકાય. નાટકમાં પણ સમયનાં રૂપાન્તર પામતાં કેન્દ્રો છે. અહીં પણ સમયનાં બદલાતાં પરિમાણો છે. 'અશ્વત્થામા'ની આ પૃથ્વી પર અનંત યાત્રા છે.

યુગોયુગોના તળિયે જઈજઈને પણ
સાવ બોદા બૂચની જેમ સપાટી પર તરતો. (પૃ. ૯)

o o o

કે
નગરનગર ને શહેરશહેરની
શેરીએશેરીએ ભટકું છું,
જ્યાં એકએક વન છે ખાંડવ,
એકએક ઘર લાક્ષાગૃહ
ને
એકએક નગર એક ટીંબો. (પૃ. ૧૭)

કાવ્યમાં આવતા 'હોથલ' અને 'લોથલ'ના બે પ્રાસ બે કાળને વિભક્ત કરનાર સૂત્ર તરીકે જોઈ શકાય. બંને શબ્દો પોતાના બધા જ સંદર્ભો અહીં ઊંડાણથી વિસ્તારે છે. અશ્વત્થામા ભિખ્ખુ આનંદના સમયમાં આપણને લઈ જાય છે કે જેનો સમય તેના મરણ સાથે તેનામાં જ અંત પામે છે. પણ અનંત-સમયના અનંત યાત્રિક અશ્વત્થામાની યાત્રા તો નિરુદ્દેશ છે તેથી આગળ આપણામાં તે તેની યાત્રાનો આરંભ કરતાં પહેલાં આપણને પૂછે છે–

અને કહો,
હવે મરણનો ય
શો રહ્યો છે ઉદ્દેશ? (પૃ. ૧૮)

મીથના સક્ષમ, વ્યંજનાયુક્ત વિનિયોગ દ્વારા અતીતની ભવ્ય ને વેદનશીલ છબિ કાવ્ય ઉપસાવે છે. સાથે સાથે વર્તમાન પ્રત્યેનો કવિનો અસંતોષ ને કરુણ આક્રોશ પણ પ્રગટ થયાં છે. આપણા સમયની વેદના વ્યક્ત કરવા માટે પુરાણ-કથાના પાત્રની ભવ્યતા, ગરિમા, ઉજ્જ્વળતા, ઊંડી વેદનશીલતાને સામસામે મૂકવાનો પ્રયત્ન 'અશ્વત્થામા', 'ન ગૃહવાસી, ન પ્રવાસી', 'માચુપીચુનાં ખંડેરોમાં' અને 'સમૃદ્ધ' જેવાં કાવ્યોમાં થયો છે. હવે પ્રશ્ન થાય કે મીથની વાત કરનારને આપણે શું પ્રતિગામી કહીશું? મીથ દ્વારા પોતાના જિવાતા સમયની વેદનાને ઇતિહાસમાં જોવાનો પ્રયત્ન કરીશું? આધુનિક કવિતામાં થયેલા મીથના વિનિયોગમાં વર્તમાન સમયના સંદર્ભો ને ભૂતકાળના સમયોના ધ્રુવોને ક્ષણના સૂચ્યાગ્ર બિન્દુથી કવિ સ્પર્શે છે. 'જટાયુ', 'બાહુક' ને 'અશ્વત્થામા' આ સંદર્ભમાં વિશેષ અભ્યાસ માગી શકે. અહીં આધુનિક સંદર્ભો, સંવેદના પ્રગટાવી વ્યંજનાના વિસ્તાર માટેની અનેક text પ્રગટાવવાનો અવકાશ રચી આપે છે. મીથમાં મૂળ સત્ય સાથેનો એક બાજુથી સંબંધ રચાય છે તો બીજી બાજુથી ભંગુર વાસ્તવિકતાના સંદર્ભમાં પણ તેની વાચના શક્ય બનતી હોય છે. આ વાચનપ્રક્રિયા દરમ્યાન સ્વની વેદના અને ઇતિહાસની વેદના કોઈ એક બિન્દુએ આપણામાં ભેગાં થઈ જાય છે.

'માચુપીચુનાં ખંડેર' એ અતીતથી વિખૂટા પડ્યાનો ભાવ તો નિરૂપે છે તો સાથેસાથે એ સંસ્કૃતિની ક્ષયિષ્ણુતાનું પણ કાવ્ય છે. તેમાં થયેલી કાળની યોજના 'જ્યાં-જ્યાં'નાં પુનરાવર્તનો, 'કોઈ'ના નિર્દેશો, 'કોણ'ની પુનરુક્તિઓ દ્વારા ખંડેરની વાત કરતાં કરતાં સંસ્કૃતિને લાગેલા લૂણાની, તેને થયેલા ક્ષયની વાત કવિ સૂચવી દે છે. માચુપીચુની ભવ્યતા ને ખંડિયેરપણું બંનેનો સાક્ષી માનવી છે. અંતે તો આર્દ્રાનો ગુલાબી તારો જ, વ્યક્તિના આંસુમાં ચળકે છે. આમાં સંસ્કૃતિની વેદના, પ્રકૃતિમાં પરાવર્તિત થઈ વ્યક્તિની નિજી એકલતાભરી વેદનામાં જ શેષ રહે છે એ note સાથે કાવ્યનો અંત આરંભાયો છે.

સાંજ ઢળી ચૂકી છે
ઝાંખા પ્રકાશમાં રેખાચિત્ર જેવી
લીમડાની ચમરી હળવા પવનમાં જરાક કંપે છે.
સાંધ્ય આકાશમાં આર્દ્રાનો ગુલાબી તારો
મારાં આંસુમાં ચળકે છે. (પૃ. ૩૨)

'મોતીસરનું વન' ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય શુદ્ધ સૌંદર્યાભિમુખ રચના છે. તેની કલ્પનશ્રેણીથી આખું કાવ્ય આસ્વાદ્ય બને છે. વનશ્રીની પંખી ને વૃક્ષસૃષ્ટિના વર્ણનથી ભાવકતા સૌંદર્યમયી ચેતનાથી સભર બને છે.

કંસારીના ઝાંઝરનો સૂર
ગોરડ, બાવળ ને હરમાની વિકળ ગંધ...
એકાએક પૂર્વજન્મની કરુણ સ્મૃતિ જેવો
બપૈયાનો આર્જવભર્યો ટહુકો
ઝાંખા ચન્દ્રની જેમ ઊગી શમી જાય અંધકારમાં. (પૃ. ૨૦)

બે ઉપમાઓથી ચંદ્ર ને ટહુકાના ઊગવા—આથમવાના સમયો એક જ ક્ષણમાં ક્રિયાન્વિત થતા આપણે અનુભવી શકીએ છીએ તો સાથે દૂરની સૃષ્ટિનો અનુભવ કરાવતી જીવનાનંદ દાસની સૃષ્ટિના સંસ્કારો પણ જાગે છે.

વોલેસ સ્ટીવન્સે કહ્યું છે કે આપણી વાસ્તવિકતા કંટાળાજનક ને એકવિધ છે તેમાંથી મુક્ત થવા માટે, પલાયન થવા માટે સર્જક રચનારીતિના અનેક પ્રયોગો કાવ્યમાં કરતો હોય છે. 'સમુદ્ર' કાવ્યમાં સમુદ્રનું પ્રતીક સાંપ્રત વાસ્તવિકતાના બિન્દુથી વિસ્તરતું વિસ્તરતું તેના જન્મની જુદી જ ભીંય આપતું, આપણા ઘરે પહોંચ્યા વિનાની યાત્રા જેટલું જ સમયના વ્યાપ ને ઊંડાણને તાગે છે. સમુદ્રનાં અનેક સ્પર્શક્ષમ રૂપો ચિત્રાત્મકતાથી કવિએ આલેખ્યાં છે:

પૃથ્વીનો ફરી સાદ સાંભળી,
કાંઠા પરનું એક નાનકડું શંખલું નીકળે છે
દરિયાનો છેડો શોધવા
ને રહે છે
સમુદ્ર, સાંધ્ય પ્રકાશ,
લવણગંધ, નાનાંમોટાં ખાબોચિયાંમાં ઝિલાયેલા સહસ્ર સૂર્યો, (પૃ. ૪૧)

આ સમુદ્રમાં કાળની અનેક મુદ્રાઓની ઝાંખી થાય છે. અહીં કાળની ભરતી ને ઓટ, સંકોચન ને વિસ્તરણ બંને છે:

સિંદબાદના શરીરમાંથી
કેટલાય દરિયાઓની દેશદેશાવરની ભૂમિની ગંધ, (પૃ. ૪૩)

અહીંથી શરૂ થઈ 'કેરેબિયન સમુદ્રમાં સામ્યવાદનો પગ' સુધીના સમયની છલાંગ અહીં છે, તો બીજી બાજુ સમુદ્ર ખારો કેમ થયો તેની કથા પણ કવિ કહે છે:

ઈશ્વરની આંખમાં પહેલી જ વાર એક આંસુ.
એ આંસુ અનેક યોનિમાં સરતું સરતું
સરવાણી વહેળો,
ઝરણું, નદી, બની સરી પડે છે સમુદ્રમાં,
ને સમુદ્ર ખારો ઉસ. (પૃ. ૪૬–૪૭)

સમુદ્ર આમ પણ આપણી યાત્રાઓનો સાક્ષી છે. ઓડિસીએ તો નીકળી શકાય, ઇથિકામાં આવવું તો અશક્ય છે. સમુદ્ર માનવઅસ્તિત્વની યાત્રામાં સહભાગી છે જ્યારે માનવી પોતે જ પોતાના ઘર તરફ પાછો ફરી નથી શકતો તે ઓડિસ્યુસની કથાના સ્થળ માત્રના ઉલ્લેખથી કવિએ સૂચવ્યું છે.

'વસ્તુઓ' યજ્ઞેશનું મહત્ત્વનું કાવ્ય છે. વસ્તુઓની યાદી ચિત્તગત વાસ્તવરૂપે સજીવ થતી આપણે કવિતાથી પામીએ છીએ. વસ્તુઓમાં જ આપણાં અસ્તિત્વનાં સત્યો ઊઘડતાં કવિએ જોયાં છે. વસ્તુ આપણા સ્વત્વને ખુલ્લું કરે છે. આમ તો હાઈડેગરના મતે જે આપણને ભેગાં કરે તે મૂળથી તો આપણને જુદાં પાડે છે. વસ્તુઓ દ્વારા પ્રમાણભૂત માનવીય અસ્તિત્વ ઉઘાડ પામતું જોઈ શકાય છે. વસ્તુઓ આપણા અસ્તિત્વ પર પકડ જમાવી બેસી જાય છે, આપણે વસ્તુઓ પર પકડ જમાવીએ છીએ એ વાત જ ભ્રામક છે. વસ્તુઓ સમય, સ્થળને જોડી આપનારી, ચિત્તમાં સમયનાં અનેક રૂપાંતરો સિદ્ધ કરનારી, બે યુગ, બે જૂથ, બે વ્યક્તિ, બે વિચારધારા—આ બધાંના સંકેતો વસ્તુઓમાં

'Some basic incompatibility between man and his words, something that keeps them apart. Could it be that they are condemned to walk together, but have only the road in common? Exile within exile.'

— Edmund Jabes.

There is no truth, he repeated.
There is only the practice of truth, as there is the practice of writing which is the writer's truth.'

– Edmund Jabes

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬
— ના સૌજન્યથી

નીતિન મહેતા

વશ્ચ

૨

હોર્હે લુઈ બોર્હેસ
(અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા)

એક ચિત્રીને

રાધેશ્યામ શર્મા

કાંચનજંઘા

૧૦

બાબુ દાવલપુરા

આંખથી ગલી વિશે

૧૫

ગુજરાતી સાહિત્યનો સર્વાંગી વિકાસ થાય, આપણું સાહિત્ય વિશ્વ-સાહિત્યની કક્ષાએ પહોંચે તથા ગુજરાતમાં શુદ્ધ સાહિત્યિક વાતાવરણ જાગે એવી મહત્ત્વાકાંક્ષા સાથે સુરેશ જોષીએ છેક યુવાવસ્થાના આરંભથી સામયિક પ્રવૃત્તિ શરૂ કરી હતી. સુધાસંઘ, ફાલ્ગુની, વાણી, મનીષા, ક્ષિતિજ, સમ્પુટ, ઊહાપોહ અને છેલ્લે એતદ્. સુરેશ જોષી ભલે અકાળે મૃત્યુ પામ્યા હોય પણ જીવનને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ વડે સાર્થક કરીને મૃત્યુ પામ્યા છે; ઘણું બધું ઇચ્છેલું પાર પાડવાની જવાબદારી આપણા ઉપર નાખીને તેમણે અંતિમ વિદાય લીધી છે.

એતદ્ અને ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રના હાર્દમાં સુરેશભાઈ હતા. પણ જે રીતે આ બંને પ્રવૃત્તિઓ ચાલતી હતી તેને માટે તેમને ઉગ્ર અસંતોષ હતો, અવારનવાર મિત્રોને એમના રોષના ભોગ બનવું પડતું હતું. છેલ્લા કેટલાય સમયથી એતદ્ અનિયમિત છે. જે ગજું કાઢી બતાવવું જોઈએ તે એનાથી બન્યું નથી. આ પરિસ્થિતિનાં કારણો આપીને અમે જવાબદારીમાંથી છટકી જવા માગતા નથી, વાસ્તવિકતાનો અમે સ્વીકાર કરી લઈએ છીએ, પણ એતદ્‌ને સમૃદ્ધ બનાવવા માટે અમે કૃતનિશ્ચયી છીએ. આ દિશામાં અમારો પ્રયત્ન એતદ્‌ના આવતા અંકથી શરૂ થાય છે. એ અંક 'પંડિતયુગનું પુનઃમૂલ્યાંકન'નો છે. એ અંકના અતિથિ સંપાદક છે નીતિન મહેતા. આ જ સામગ્રી ગ્રન્થસ્વરૂપે પણ બહાર પાડીશું. ત્યાર પછી દર ત્રણ મહિને બહાર પડનારા એતદ્‌માં નિયમિત રીતે કવિતા, ટૂંકી વાર્તા, નિબંધ, અભ્યાસલેખો, પરિચયલેખો, સમીક્ષાઓ આપીશું. આજે ગુજરાતમાં સર્જાતા સાહિત્યની સમીક્ષાઓ પ્રમાણમાં ઓછી લખાય છે, આને કારણે ઘણી મુશ્કેલીઓ સર્જાય છે. જ્યાં સુધી સાહિત્યિક વાતાવરણ સમર્થ ન બને ત્યાં સુધી બધું અર્થહીન છે. એતદ્‌ના કેન્દ્રમાં તો સાહિત્ય જ રહેશે પરંતુ અવારનવાર અન્ય કળાઓને, વિદ્યાશાખાઓને આવરી લેવામાં આવશે. એ તો હકીકત છે કે એતદ્ જો કશો સાહિત્યિક પ્રભાવ પાડી શકવાનું હશે તો તે માસિકરૂપે – ત્રૈમાસિકરૂપે નહીં. પરંતુ અત્યારે ઘણી બધી વિષમતાઓની વચ્ચે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ કરવાની આવી છે. ૧૯૮૭ના વરસમાં ત્રૈમાસિક પ્રયોગ કરી જોઈએ. ગ્રાહકોના-વાચકોના સહકાર વિના તો કશું શક્ય બનવાનું નથી. હવે પછી બહાર પડનારા સો પૃષ્ઠના એતદ્‌ને નિયમિત રીતે ચલાવવા અમારા બનતા બધા પ્રયત્નો કરીશું. એતદ્‌ના ગ્રાહકો વધે એ માટે આપ સૌ પ્રયત્ન કરશો એવી આશા છે.

નીતિન મહેતા

આપોને પાણી
ગળાથી નાભિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું
હાડકાંઓમાં શારડીઓ ઊંડી ઊતરી ગઈ છે
ગળામાં ચામાચીડિયાંની જેમ બાઝી ગઈ છે તરસ
ગળું ઊડી નથી શકતું સરોવરની શોધમાં
નસોનો રણઝણાટ તાકી રહ્યો છે આકાશને
ક્યાંય નથી પાણી
આપોને ક્યાંકથી કંઈ પાણી જેવું કશુંક

ફાટેલી આંખોમાં ડાકલી વગાડતો પવન ધૂણે
શ્વાસ લોહીના ટાંકા ઊકેલ્યા કરે
રગેરગમાં આગનો દરિયો સુસવાય
રુંવાડે રુંવાડે હજારો સૂર્યો શેકાય
વરસાદનાં પગલાં કાન પાસે આવી ઊડી જાય
ક્યાંય કશું ન દેખાય
આંખો ચૂપચાપને જોઈ રહે
આંખો ચૂપચાપથી ચમકી રહે
આપોને પાણી
તરડાયેલી વાણી હવામાં ખાંખાંખોળાં કરે
આપોને પાણી

પાણી કેવું ને વાત કેવી
ઊંડા કૂવામાં બિલાડી નાખી બેસ
તો મળશે પાણી

ના
આભણી હવા ત્વચાને ચાટી રહે
જીભ પર સુક્કી નદી પથરાઈ જાય
પાણી જોઈએ
તરસ લાગી છે
પાણી પીવું છે
પાણી ખાવું છે
પાણી જોવું છે
પાણી પાણી પાણી
વાણી પાણી વાણી
પાણી વાણી ખાલી
ખાલી ખાલી હવામાં
પડઘાતી ખાલી ખાલી વાણી

પળમાં શરીર ઝંખે પાણી
પળથી શરીર ઝંખે વાણી
પળ માટે શરીર ઝંખે પાણી
આપોને પાણી

ચૂપ કર
આકાશ પીઠ પર નાખી પૂર્વમાંથી પશ્ચિમમાં જા
પશ્ચિમમાંથી દક્ષિણમાં જા
દરિયો જો
તો મળશે પાણી
ચૂપ કર
અરીસામાંથી વદ છઠના આથમતા
ચંદ્રને ઊતરડી નાખ
કાંધે નાખ
રણમાં વાવ
એક વૃક્ષ ઊગશે
તેના પર...
બસ બસ બંધ કરો આ કથા

ન જોઈએ વૃથા કથા
ન ભવિષ્ય
ન શાશ્વતીનાં સપનાં
ભંગુર તરસ છિપાવ
પાણી જોઈએ
પ્રયત્ન કરો
તો મળશે પાણી
કહેવાય નહીં
શું કહેવાય નહીં
પાણી વિશે
નાભિ નીચે ઊંડો કૂવો ખોદ
જાંઘના મૂળ સાથે હાથીઓ બાંધ
સ્તનોને વલોવ
ને ખેંચી કાઢ સફેદ અંધારું
તો તો મળશે પાણી
કહેવાય નહીં
શું કહેવાય નહીં
પાણી વિશે

તો શા માટે આંખમાં દિશાઓ બાંધવાની
પગમાં હોડીઓ ઉલેચવાની
હાથમાં આકાશ ડહોળવાનું
હવા પીંખવાની
માટી ખેડવાની
સવાલો ન જોઈએ
માત્ર એટલું જાણ
કે તને જોઈએ પાણી
તારી ખૂટી રહી વાણી
તો આપોને પાણી
હું સતત ઝંખું પાણી
પાણી પાણી પાણી

એતદ્ ઑક્ટોબર ૮૬

આખી રાત ખોબો ધરી ઊભો રહે
તો પામીશ પાણી
ના
ન ઝાકળ
ન પાણી
તો શા માટે
બસ ઊભો રહે
બોલતો પાણી પાણી
પણ કેમ
બસ એમ
કયા પવને પાણી શબ્દને જન્મ આપ્યો હશે
કઈ કઈ સદીઓ આ શબ્દમાં વહેતી હશે
કોણે પ્રથમ ઉચ્ચાર્યો હશે આ શબ્દ
કોણે પ્રથમ જીભ પર વાળ્યો હશે આ શબ્દ
કોણે પ્રથમ ચાખ્યોચાખ્યો હશે આ શબ્દ
કોણે પ્રથમ ગળે ઉતાર્યો હશે આ શબ્દ
કઈ ધાતુરૂપે પ્રથમ ખણખણ્યો હશે આ શબ્દ લોહીમાં
કોના લોહીમાં તરંગો જગાવ્યા હશે આ શબ્દે
આજે
ધ્રૂજતા હાથોથી લખું આ શબ્દ
આ પાના પર
જે બાળે મારી વાણી
જે બાળે આ પાનાને
જે લખાવે
આપો પાણી પાણી
જે બોલાવે આપો પાણી વાણી
એ ય
આ શો માંડ્યો છે પાણીવિલાસ

પીઠ પર સળવળતા સોળમાં ચમકે લોહી
ગળામાં ચળકતી રેતીમાં ઝગમગે પાણી
અંધ ટેરવાં રેતીમાં ફંફોસ્યા કરે

એતદ્ ઑક્ટોબર

નખથી કોતરું નાભિ
તો નીકળે પાણી
દાંતથી ચાવું ઘાસ
તો ટપકે પાણી
સોયથી ટાચું આંખ
તો ઝમે પાણી
ના ના ના
હા હા હા
ના હા ના
લોહીરેતીનાભિઘાસઆંખ પદાર્થ માત્ર
નક્કર અડકી શકાય તેવા
તેમાં ક્યાંય નથી પાણી
તે સીધી વાત જાણ
પાણી સાથેના સાહચર્યો છોડ ગાંડાગમાર હાની
મયદાનવે રચેલા રાજદરબારમાં
દુર્યોધન દષ્ટિભ્રમથી અંધ બન્યો હતો
એવો ભ્રમ તો આપો મને
ભ્રમથી દેખાડો પાણી
હા હા હા
એ વાત જ ખોટી જાણ
વાર્તાઓ દંતકથાઓ
કીડીના ચટકા જેટલું પણ
તને નહીં આપી શકે પાણી
મારી શરત માન
ને છોડ આ પાણીવિલાસ
પાણી જોઈતું હોય તો જા
માના ગર્ભમાં
તને મળશે ત્યાં પાણી
હાથપગ ઉછાળતો
પીધા જ કરજે પાણી ત્યાં
મને ન જોઈએ શરત
જોઈએ પાણી તરત

એતદ્ ઓક્ટોબર '૮૬

હવામાં ખોડું પાણી શબ્દ
શબ્દમાંથી ખેંચી કાઢું વાણી
અવાજ તમરું બને
વાણી બને ચરણ
પણ ક્યાંય ન મળે પાણી
આંખ બને હરણ
પણ ક્યાંય ન મળે પાણી
શ્વાસમાં પાણીના તાંતણાઓ રઝળે
પણ ક્યાંય ન મળે વાણી
પાનીમાં રણઝણે પાણી
પણ
પાણી પાણી પાણી પણ
ખાલી જગ્યાઓ ગણગણાથી ભરાય
પણ ન મળે પાણી
આંધળો અવાજ ડગમગે
આંગળી પથ્થર જેવી ઝગમગે
માથામાં સૂરજનો ધડાકો થાય
શરીર આગની જેમ હવાને વીંધેપીંખે
મન
ઝટપટ સતપત સતપત ચીખે
આ આવ્યું પાણી
આ આવ્યું પાણી
શ્વાસ ખૂટે
વાણી તૂટે
નાભિ ચૂંથાય
પાંપણ નીચે અંધારું ખરે

તને જોઈએ પાણી
આપ પ્રશ્નોના જવાબ
નથી યક્ષ કે આ પૂછે બધું
નથી યુધિષ્ઠિર કે આપું જવાબ
તો પાણી પીને મરીશ

પીધા વિના પણ મરીશ
આ કે તે જે હો તે
તે જ મારું મરણ
ન સ્વીકારું તારું શરણ
ન જોઈએ શરત
ન જોઈએ વિકલ્પ
ન જોઈએ વરદાન
જોઈએ પાણી તરત
નથી બનવું છદ્મવેશી
નથી જવું કોઈ નગરે
નથી કરવાં કોઈ પરાક્રમો
નથી રચવી કથાવ્યથા
છું માત્ર તરસની તથા
ભંગુર તરસ છિપાવ
ખાલી શબ્દોથી ન ડરાવ
જોઈએ પાણી માત્ર
હવે તો ગળે ગાત્ર
જોઈએ માત્ર પાણી
હવે સુકાઈ વાણી
આપો પાણી
નહિ તો ચાલતી પકડો
ન મળે ન મળે
પાણી તને ન મળે
ખરે જ ખરે જ
એ જ મારું અસ્તિત્વ
એ જ મારી વાણી
છતાં
છટ્ ન જોઈએ તારું પાણી

એતદ્ ઑક્ટોબર ૮૬

એક બિલ્લીને

હોર્હે લુઈ બોર્હેસ

અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

ન તો દર્પણો વધુ મૌનવીંટચાં હોય છે
ન તો આવતું પરોઢ વધુ રહસ્યમઢ્યું;
ચાંદનીમાં તું એવી ચિત્તા-આકૃતિ છે
જેની દૂર રહ્યે રહ્યે જ અમે જાસૂસી કરી શકીએ.
કો'ક દૈવી અધિકારની રહસ્યપૂર્ણ કામગીરીથી
ગંગા યા સૂર્યાસ્તથી પણ છેટે રહેલું છે
તારું એકાંત, તારું રહસ્ય જે
અમે ફોગટના ખોળીએ છીએ તને.
મારા હાથને ફેલાવવા દે છે તારી પીઠ
એની ક્ષણિક થપથપી, અને ત્યારથી સદૈવ અવ વિસ્મૃત,
ખુશામત કરતા માનવહાથ પાસેથી પ્રેમ
પ્રાપ્ત કરવાનું સ્વીકારી લીધું છે તેં.
સ્વપ્નવત્ બંધ અને અલગ એવા
સામ્રાજ્યના સ્વામી સમાન તું
કોઈ બીજા જ કાળમાં વસે છે

રાધેશ્યામ શર્મા

"કુદરત પરે છોડી દેવું......!"

જ્યાં મનુજપુરુષાર્થનું કશું વળે નહિ, અગતિકતાની મનોદશાનો અવગાઢ સ્પર્શ થાય, નિઃસ્તબ્ધતા વ્યાપી વળે ત્યારે આશ્વસ્ત કરે આવા ઉદ્ગાર: "કુદરત પરે છોડી દેવું......!"

હવે આ સિક્કાને પલટીને એની બીજી બાજુ જોઈ લઈએ તો – જ્યાં પ્રારબ્ધપ્રવશ કારુણ્યનો અનુભવ આસનસ્થ હતો ત્યાં શનૈઃશનૈ રસિકતાસિક્ત સૌંદર્યબોધનો આછેરો ઉજાસ ઝાંખવા મળે.

પ્રિયા રજકિની રામી માટે 'ચતુર્ભુજ' બનવા આતુર ચંડીદાસ હોય કે કલ્પનાવિશ્વમાં પ્રવેશવા રસિકોદ્ધત કાલિદાસ કે રવિ ઠાકુર હોય, માર્ગની અશિવ અવરોધપ્રચુર મુશ્કેલીઓનાં મોજાં પાર કરીને જ સામે તટે ઉતરાય. જીવનમાં ગોઠવી-ગોઠવીને ઠાંસેલી સુનિશ્ચિતતાથી સલામતીની અનુભૂતિ થઈ શકે પણ 'કન્ટીન્જન્સી'ની વિવિધ રેખાઓને પ્રમાણતાં, યોજના કર્યા વિના જ જીવવાનો રોમાંચ ક્યાંથી સાંપડે? 'કાંચનજંઘા'ના નિબંધકાર ભોળાભાઈ પટેલ આ વાતને ('मनोरथानामगतिर्न विद्यते'...) જુદી રીતે બરાબર જાણે છે, માટે તો કહે છે: "અનિશ્ચિતતાનો એક અનાઘ્રાત અભિનવ અનુભવ હોય છે. અનિશ્ચિતતા ઉદ્વેગ પેદા કરે છે, તો સર્વત્ર પહોંચી વળવાની આત્મશ્રદ્ધા પણ જન્માવે છે." (પૃ. ૧૮૨). 'વિદિશા'માંના પ્રવાસોની પેઠે, તેઓ ક્યાં ક્યાં પહોંચી વળે છે! અસમના સંસ્કૃતિદીપ સમા 'માઝુલી'નાં સુખ્યાત વૈષ્ણવ-સત્રો, સાંચી, ગંગાસાગર, હાથીઘાસધારક 'માનસ'નું અભયારણ્ય અને ગુજરાત–સૌરાષ્ટ્ર-પંચમહાલ–રાજસ્થાન નિકટનાં આબુ, તરણેતર, દાહોદ, ચાણોદ-કરનાળી તેમજ ધુમ્મસાવૃત કાંચનજંઘા. 'પરિવ્રાજકાચાર્ય' બન્યા વિના પણ સુંદરની ખોજમાં કરેલાં પરિભ્રમણો આખરે લેખકને એક નિશ્ચિત ખૂંટા

પાસે – અને એ ખોડેલો છે કવિ રવિ ઠાકુરે – ખેંચી લાવે છે તે છે પંચવટી – શાંતિનિકેતન.

વિશ્વભારતી, શાંતિનિકેતનના આચાર્ય બન્યા પછી ઉમાશંકર જોષી પહેલી વાર દીક્ષાન્ત સમારંભમાં જવાના હતા ત્યારે ભાવવિવશ – અને ભાવનાશાળી – થઈ ભોળાભાઈએ સાધિકાર માગ્યું હતું ત્યાંનું પ્રતીકપત્ર પ્રમાણપત્ર સમાન 'સપ્તપર્ણગુચ્છ'. ઉમાશંકરે એ લાવીને અર્પ્યું ત્યારે શાંતિનિકેતનના આ માનસછાત્રે પોતાને 'દીક્ષિત' માન્યો. આપણા નગીનદાસ પારેખને ત્યાં 'રવીન્દ્રતત્ત્વાચાર્ય'ની ઉપાધિથી વિભૂષિત કરવામાં આવ્યા છે એવી રીતે ભોળાભાઈ પણ આ ઉપાધિસંયુક્ત થવા ઘટે, ઉપરાંત તેમને 'નગીનદાસ-તત્ત્વાચાર્ય' કહેવામાં કશી તથ્યાપત્તિ નથી. પણ પુત્રછાત્ર શાસ્ત્રવિદ્યામાં પિતા-ગુરુને અમુક અંશે અતિક્રમી ના જાય ત્યાં સુધી પૃથ્વી પરકમ્મા પરિપૂર્ણ થતી નથી. નગીનભાઈ અને ભોળાભાઈ રવીન્દ્રદીક્ષિત ખરા, પણ ભોળાભાઈ ઉમાશંકર-દીક્ષિત વધારામાં. અને ઉમાશંકરને આબુના નખીતટે 'દીક્ષાપંક્તિ' મળી હતી : 'સૌંદર્યો પી, ઉરઝરણ ગાશે પછી આપમેળે.' પ્રસ્તુત દીક્ષાપંક્તિનો તંતુ પકડી લેખકે પંચવટીસ્થિત અને પંચવટીરિક્ત પ્રવાસો કર્યા એનો સૌંદર્ય-આલેખ એટલે 'કાંચનજંઘા'. પ્રકૃતિ-પાત્રોનાં સૌંદર્યપાન નિર્બાધ મનોદશામાં શક્ય છે પણ માનવ-પાત્રોનાં સૌંદર્યદર્શનમાં સામાજિક નિષેધ સાથે 'અધર ઈઝ હેલ'નો સાર્ત્રકથિત ઈષત્ સ્પર્શ પામ્યા વગર ક્વચિત્ ના રહેવાય. દંભ અને દર્પ ના પ્રવેશે તો જ આશ્ચર્ય! 'કાંચનજંઘા'ના નિબંધકારની વિશેષતાઓમાં નિર્દંભતા, નિર્દર્પતા અને નિખાલસતા ધ્યાનાર્હ. રૂઢિબદ્ધ સમાજ પર છોડી દેવાને બદલે કુદરત પર છોડી દેવામાં જે નિરાંત ઊતરે એમાં ભલેને અનિશ્ચિતતા હોય છતાં નચિંતતા સાનુકૂલી. નિબંધલેખકના સૌંદર્ય-બોધની ગંગોત્રી અને તેના આદિ-અનાદિ યા આદિમ સ્વરૂપનો પરિચય વાચક માટે 'કામ્ય' છે.

સત્યજિતની 'કાંચનજંઘા' તો લેખકે જોઈ છે. પછી? 'અહીંની પહાડી સુંદર સ્ત્રીઓનાં ગોરાં મોં જોયા કરો. દરેકને ગાલે સ્વાભાવિક જ લાલી. પણ એ ચહેરાઓને ક્યાં સુધી જોયા કરીએ? બજારમાં કશુંક ખરીદવાને બહાને તેમની સાથે ભાવની રકઝક કરીને થોડો સમય જાય. પણ એટલું.' કાકાસાહેબ કે નગીનદાસને આવો 'થોડો સમય' કાઢતા કલ્પી શકાય કે?

'કાંચનજંઘા', 'સુવર્ણજંઘા' સ્પષ્ટ કરી લેખક લખે છે : "આજકાલ મોઢા કરતાં પગની સેક્સઅપીલ વધારે માનવામાં આવે છે. એટલે કાંચન-

એન બર

પૃ. ૧૩૦ પર... "અંધકાર સરસરાટ કરતો પસાર થાય છે, એનો પદ્ચાપ સાંભળું છું", વાંચીએ ત્યારે સર્પની સરકતી ગતિ શ્રુતિગોચર થાય. અહીં જ કોઈ કવિ કહે – જો કે આવાં સ્થાનો પ્રમાણમાં સ્વલ્પ છે – એવી વક્રોક્તિ પદબદ્ધ થઈ છે: "હવે મને ભય છે કે ક્યાંક કોઈ ઈશ્વર આવીને કહે નહીં કે 'પ્રકાશ પ્રગટો!'"

'રેવાને તીર'નો અંત જાણે કવિની ચારુ કલ્પનાની સાક્ષી પૂરે એવો થયો છે: "એક હોડી ફરી રેવાના પટ પર સરકી આવે છે. તે જાણે રેવાના તટ પર નહીં, મારા ચિત્તના પટ પર સરે છે, કે પછી હું જ એ હોડી છું અને રેવાના તટ પર વહેવા લાગું છું."

પૃ. ૮૫ ઉપર આવી જ રચનારીતિનું પુનરાવર્તન, 'કલીશે'માં સરી પડ્યા વગર અવતર્યું છે: "વચ્ચે વચ્ચે અમે થોડાક શબ્દોની આપ-લે કરી અમારા મનના અરણ્યમાં ખોવાઈ જતા હતા, ત્યાં પણ કોઈ 'માનસ' વહેતી હતી..."

'કાંચનજંઘા' ઉપરાંત મને, માઝુલી, હિમાલયની દિશા, સપ્તપર્ણી, સાંચી અને ગિરિમલ્લિકા પ્રિય નિબંધો છે. રેડિયો પર રજૂ થયેલ 'ચિંતનમુદ્રા' વિભાગમાં ચિંતનની મુદ્રા અને શૈલીમાં એકવિધતા અધિક છે. 'ધારો કે'માં કલ્પિત પરિસ્થિતિનું ચિત્રણ, 'અપેક્ષા'માં પુનઃ 'હિમાલયની દિશા'ના ચીલે-ચીલે — એક કવિની પંક્તિ લઈ થતું વાર્તિક વિવરણ, 'ભીડ'માં એકાંત સંરક્ષણનો ઉપાય, 'પહોંચી જવાની ચિંતા'ની થીમનો જ વેશાંતરે 'અનિશ્ચિત યાત્રા'માં થયેલો ઉપયોગ મનહર છે, એવો મનભર નથી.

રિલ્કે, કાફકા – કામુ – દોસ્તોયેવસ્કી – જીવનાનંદદાસના ઉલ્લેખો નિબંધની કમનીય કાયા ઉપર હાવી થતા નથી. બહુ બ્રાહ્મણો ભેગા થાય ત્યારે 'પીપળો ફાટ્યો' કહીએ તેમ બહુ સર્જકોના સંબંધે અહીં નહીં કહી શકાય!

ભોળાભાઈએ ભલે પદ્યમાં એટલે કવિતા ના કરી હોય પણ એક ફૂલ એમનું, દેશકાળ ઉલ્લંઘન કરાવે એવું 'સ્પ્રિંગ બોર્ડ' બને અને લાંબું પાતળું અણીદાર કરેણનું પાન સ્મૃતિ સાહચર્યથી તેમની સમક્ષ 'ખજુરાહોનો આખો સૌંદર્યલોક' ખુલ્લો કરી તેમને સર્જનાત્મક નિબંધોના* ભિન્ન-ભિન્ન મનોયત્નો આલેખવા ઉદ્દેરતું હોય, તો તમને કુદરત કરતાં – અને બાહ્ય કુદરત સંગાથે આવી કવિતા કરતી કલમ પર છોડી દેવું અતિ ઇષ્ટ છે..

રૂપાલ, ૨૭ જૂન ૧૯૮૬

* 'કાંચનજંઘા', લેખક: ભોળાભાઈ પટેલ, પ્રકાશક: આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઈ-૨, અમદાવાદ-૧, પૃ. ૧૮૩, મૂલ્ય: રૂ. ૨૧-૦૦

આબુ દાવલપુરા

મનના એકાદ અગોચર ખૂણે વર્ષો પૂર્વે ભંડારી દીધેલી પ્રણય-પરિણયની તૃષ્ણા નિમિત્ત મળતાં કોઈ મ્લાનયૌવન પ્રૌઢ કુમારિકાના હૃદયમાં સજીવ થઈને સળવળી ઊઠે અને દુર્દમ્ય બની જાય પણ વિષમ સંયોગોમાં વંધ્ય જ રહેવા પામે તેવી સ્થિતિમાં તેના ચેતનાપ્રવાહમાં ઉદ્ભવતાં વમળને કારણે તેનાં વલણ–વર્તનમાં જે આત્યંતિક પ્રતિક્રિયાઓ કે મનોરુગ્ણતામૂલક વિચિત્રતાઓ પ્રગટે તેનું રૂપાયન ધીરુબહેન પટેલની લઘુનવલ 'આંધળી ગલી' (૧૯૮૩) માં મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમપૂર્વક થયું છે.

ત્રણ ખંડમાં રચાયેલી આ કૃતિનો તેના સ્થળવિશેષ – Locale – નો પ્રારંભિક પરિવેશ કથાનાં કેન્દ્રસ્થ ચરિત્રને ઉચિત પરિપેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે: 'મુંબઈ શહેરનો મે માસ. આકાશમાંથી આગ નથી વરસતી, માણસોના શરીરમાંથી ટીપું ટીપું થઈને ઝરે છે. પાંડેરવાનાં ફૂલ તે ખીલી ખીલીને ક્યારનાં ખરી ગયાં. હવે એ કાળી સડકો પર સુસ્ત થઈને આળોટતી હવાને પાંખો આવે એવું કશું બાકી નથી રહ્યું.' ('આંધળી ગલી', પ્ર. આ. ૧૯૮૩, પૃ. ૧). મહાનગર મુંબઈના ઉનાળાનું પરેશ દેસાઈને અકળાવી મૂકતું આ વાતાવરણ, પરેશ કોઈ 'કુલીન, સંસ્કારી' કુમારિકાએ વર્તમાનપત્રમાં આપેલી જાહેરખબર વાંચીને ભાડાના મકાનની શોધમાં જ્યાં આવે છે તે બોરીવલીના એક મકાન 'કુંદનવિલા'ના વાતાવરણ સાથે સુસંવાદી છે. વસંતકાળ તો વીતી ગયો છે, ખીલી ખીલીને ક્યારનાં ખરી ગયેલાં પાંડેરવાનાં ફૂલની જેમ ચાળીસ-બેંતાળીસની ઉંમરે પહોંચી ગયેલી કુંદનનાં યૌવનસહજ અરમાન પણ કરમાઈ ગયાં છે. રહી-સહી કોઈ કળીને ખીલવાનું મન થઈ ઊઠે તો ય ઉનાળાની આ બળબળતી લૂમાં તે ખીલી શકે તેવો સંભવ હવે નહિવત્ છે. ત્રીસની વય વટાવી ગયેલાં પરેશ-શુભાંગી હજુ સંસાર માંડી શક્યાં નથી, અને

મકાન પણ ન મળે તો તેમનાં અરમાન પણ... આ વિષમ પરિસ્થિતિનો અંજપો કથાના પરિવેશમાં પ્રવેશતાં જ અનુભવાય છે.

પિતાના અવસાન પછી સ્વજનવિહોણી બનેલી કુંદન અત્યારે કેવું એકલવાયું અગતિક જીવન વિતાવી રહી છે તેનો સંકેત 'કુંદનવિલા'ના મિતાક્ષરી વાતાવરણચિત્રણમાં વંચાય છે : 'બેચાર ફણસનાં ને આંબાનાં ઝાડ સિવાય નીચે બધું સૂકુંભઠ. દરવાજો એક બાજુથી નમી પડ્યો છે. મકાન પણ જૂનું, મરામત વગરનું અને રંગ થયેલો ન હોવાથી સાવ નિસ્તેજ બની ગયેલું છે... અંદર ધૂળ–બાવાંની એક હવડ વાસ આવતી હતી.' (એજન, પૃ. ૫–૬). આવા વાતારણમાં 'વીસ–બાવીસ વરસની સુંદર કન્યકા' કેમ રહી શકતી હશે તે અંગે મધુર કલ્પનામૂલક અનુકંપા અનુભવતો પરેશ શંકાશીલ દૃષ્ટિએ પોતાને જોઈ રહેલી 'કાબરચીતરા વાળવાળી એક આધેડ બાઈ'ના મુખેથી સરેલા શબ્દો સાંભળે છે: 'હું જ કુંદનબહેન'... તે ક્ષણે જાણે 'કેળાની છાલ પરથી લપસી પડેલો પરેશ' હમણાં જ સાનભાન ખોઈ બેસશે, એવી સ્થિતિ સરજાય છે. 'ઘસાઈ ગયેલા મખમલથી મઢેલા એક ઊભી પીઠવાળા બાંકડા પરથી વાસી છાપાંની થપ્પી જરાક હટાવીને' પરેશને જ્યાં બેસવાનું કહેવાયું તે ખંડનો અસબાબ કુંદનના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ જ છે. 'આખો દેખાવ હવામાં ચક્કર મારીને સ્થિર થઈ જતી સમડી જેવો હતો. તીણું, મોટું, આગળ ધસી આવતું નાક, શંકાશીલ નજર અને ભાવહીન ચહેરો... એનું હાસ્ય પણ ધાતુના રણકાર જેવું ધારદાર અને કર્કશ લાગતું હતું.' (એજન, પૃ. ૭). અને એ શંકાશીલતા તો એટલી હદે કે પરેશને સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે: 'તમને આમ એકલા બેસાડીને મારાથી પાણી લેવા ન જવાય. કેવો જમાનો આવ્યો છે, જાણો છો ને?' (એજન, પૃ. ૮). મકાન અંગેની વાતચીતમાં પણ રસ ન દાખવતી, સાવ ઉદાસ અને સંશયગ્રસ્ત એવી કુંદનના આંતરજીવનની સ્થગિતતા, તેની એકલતામૂલક બંધિયાર મનોદશા, 'કુંદનવિલા'ના ધૂળિયાં અવાવરુ વાતાવરણના નિરૂપણ દ્વારા સંકેતાય છે.

આવી બાઈ એમ સહેલાઈથી મકાન ભાડે નહિ જ આપે એ વસ્તુસ્થિતિ પામી જઈને પરેશ ઘરથી અનિવાર્ય આવશ્યકતાનો સચોટ ખ્યાલ આપવાના આશયથી પ્રેરાઈ, નિરુપાયે આ અજાણી ભાવહીન જણાતી સ્ત્રીને પોતાની પ્રણયકથા કહી સંભળાવે છે. પોતાની બાજુમાં જ રહેતી શુભાંગી સાથે પરિચય વધતાં પ્રણય કેવી રીતે પાંગર્યો, વડીલોથી છૂપી રીતે કેવા સંયોગોમાં લગ્ન રજિસ્ટર્ડ કરાવી લીધાં પણ વિપરીત પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ જતાં ઘરવિહોણાં

હોવાથી, લગ્ન કર્યે દસ વર્ષ વીતી ગયાં તો પણ હજુ સુધી ઠેકાણું ન પડે તો... આ રસિક, રોમાંચક પ્રણયકહાણી સાંભળવામાં તલ્લીન બની ગયેલી કુંદનને ખબરેય ન પડે તે રીતે, પરેશની ભીતરમાં જન્મેલું 'મુક્ત, નિર્વસ્ત્ર, સુંદર અને ચંચળ' એવું પ્રણયસંવેદનાનું પતંગિયું કુંદનની મનોસૃષ્ટિની હવડ હવામાં જાણે આવી ચડયું હોય તેમ તેની ચૈતસિક આબોહવામાં ગતિનો સંચાર થવા માંડે છે. પાણી 'લાવું હોં !' કહેતી કુંદનનો 'એકદમ બદલાયેલો કંઠસ્વર' અને તેના 'આંસુથી ખરડાયેલા' ગાલ, એકલું 'પાણી એમ ને એમ ન પીવું, નડે' એ શબ્દોમાં વ્યક્ત થતી તેની આતિથ્યભાવના, અને પાણી સાથે આણેલી સક્કરપારાની તાસક, તેના ભાવજગતના હવામાનમાં આવી રહેલી કોઈ નવી જ વાયુલહરનો અણસાર આપે છે તાસક મૂકવા માટે તેણે નાનું ટેબલ ખસેડયું તે વેળાએ 'ધૂળના આછા ગોટા સાથે હચમચી ઊઠેલું ટેબલ, ચાર-છ ઇંચ ખસીને પાછું જડ થઈ ગયું...' (એજન, પૃ. ૧૦) એ નાની-અમથી ઘટનામાં કુંદનની હવે ગતિમાન બનેલી સંવેદનાનો સંકેત રહેલો છે.

પરેશ—શુભાંગીને ઘર ન મળે ત્યાં સુધી લગ્નની વાત તેમણે ગુપ્ત રાખવી પડે અને વિખૂટાં રહેવું પડે એ હકીકત જાણ્યા પછી કુંદનનું હૃદય સહેજ વધારે મુલાયમ બને છે આ પ્રેમી યુગલના પ્રણય અને દાંપત્યની વિષમતા તેનામાં સમસંવેદન જન્માવે છે: 'તો તો તમને ઘર ન મળે ત્યાં લગી તમે કોઈને કહી જ ન શકો કે તમે બંને પરણ્યાં છો, નહીં ?' અને તેને વાતવાતમાં ખબર પડે છે કે શુભાંગીની ઉંમર બત્રીસની છે ત્યારે તેનું નારીહૃદય ચેતવણીનો સૂર ઉચ્ચારે છે કે 'મોડું કહેવાય. ખરું પૂછો તો ત્રીસ – અરે પચીસ પહેલાં જ બધું પતી જવું જોઈએ.' (એજન, પૃ. ૧૦) કારણ, 'સુવાવડ મોડી આવે તેમ બહુ તકલીફ થાય એ લોકોને.' પોતે 'એ લોકો'માંની એક નથી, એવી અલિપ્તતાની મનોભૂમિકા હજુ તેણે ટકાવી રાખી છે. મકાન-ભાડે આપવા બાબત કંઈક નરમ વલણ તે દાખવે છે, પણ હજુ તે પરેશને ભવિષ્યના શકમંદ ભાડુઆત તરીકે જુએ છે, મકાનમાલિકની દૃષ્ટિએ જ પોતાની મુશ્કેલીઓ અને શરતો જણાવે છે. 'હું તમને ઓળખતી નથી તેનું શું ?'... 'અને જુઓ, બારણે તાળું નહીં મારવા દઉં'...'મારું તાળું મારવાનું'... 'અને રાંધવાનું નહીં'... 'ભાડું શબ્દ ન જોઈએ.' (ભાડું શબ્દ અને ભાડાચિઠ્ઠીનો કાનૂની આધાર હોય તો ભાડુઆત Rent Act જેવી ધારાકીય જોગવાઈનો ગેરલાભ ઉઠાવવાની કોશિશ કરે ને !) પરંતુ પરેશને તે રહેણાકની સાથેસાથે પાછળના ભાગમાં એક જગ્યા બતાવીને કહે છે કે 'અહીં એક વેલ હતી.

સહેજ પાણી નાખશો તો પાછી જીવતી થશે. લાલ લાલ ફૂલ આવે છે, સુગંધી' (એજન પૃ. ૧૪)... એ પ્રસંગે લાગે છે કે પરેશ બરાબર પાણી પાયા કરે તો પાછી સજીવન થાય એવી આ ઉનાળાના તાપમાં કરમાઈ ગયેલી વેલ છે, કદાચ ખીલે પણ ખરી. પણ બીજી જ પળે તે બોલી ઊઠે છે: 'મારા પૂનમકાકા સોલિસિટર છે. કોઈ જુઠ્ઠું બોલે તો તરત પકડી પાડે' (એજન, પૃ. ૧૪) ત્યારે તેનું કથાના આરંભે હતું તેવું સમડીસ્વરૂપ – તેનું અસલ શંકાગ્રસ્ત માનસ – ફરી એક વાર જોવા મળે છે.

પરંતુ પરેશ 'કુંદનવિલા'માં રહેવા આવે છે અને કુંદનના પૂર્વજીવનની કથની સાંભળીને તેના અંગત જીવનમાં રસ લેતો થાય છે, તેથી કુંદનની થીજેલી ચેતનામાં નવો પ્રાણસંચાર થઈ રહ્યો હોય એવાં એંધાણ વરતાય છે. નિષ્ક્રિય, નીરસ જીવન વિતાવતી કુંદનને પરેશ એક નવો 'આઇડિયા' આપે છે કે 'તમે બી.એ. થયેલાં છો તો છેવટે કોઈકને ભણાવી તો શકો,' અને કામવાળી કાન્તાની પાડોશમાંથી બાળકોને બોલાવી તેમને યથામતિ ભણાવવામાં તે પ્રવૃત્ત થાય છે. પરેશને તે જમવા નિમંત્રે છે અને પછી હાર્મોનિયમ પર તેને જેવું આવડે એવું સંગીત સંભળાવે છે. પરેશે પસંદ કરીને મોકલાવેલી સાડી તેને ભાવે છે, મકાનભાડું હજાર નક્કી કરેલું હોવા છતાં તે સ્વેચ્છાએ પાંચસો જ લેવાની ઉદારતા બતાવે છે. પરેશ તેના જ હાથની રસોઈ જમવાનો આગ્રહ રાખે છે ત્યારે પોતાને રાંધતાં નથી આવડતું એ વાતે તેની આંખમાં ઝળઝળિયાં આવે છે. પરેશના મુખે તેના શુભાંગી સાથેના પ્રણય અને પરિણયની કથા ફરીથી સાંભળવાની ઉત્સુકતા તેનામાં અદમ્ય બનતી જાય છે, પણ પરેશ તેની આ ઇચ્છાને ઉવેખે છે તેથી તેનું આળું હૈયું ઘવાય છે, સતત ત્રણ દિવસ સુધી તે પરેશને મળવાનું ટાળે છે. પરેશને તે મોં બતાવતી નથી. અનેક પ્રસંગે તેને માઠું લાગી જાય છે, પણ પરેશ–શુભાંગીની પેલી પ્રણયકથાનો કસુંબલ રંગ તેના અંતરમાં ઘૂંટાયા જ કરે છે. પેલી વેલને કુંપળો ફૂટેલી જોઈને તે પરેશને એક દિવસ કહે છે કે 'લો. આને તો પાન ફૂટ્યાં છે. હવેથી આ તમારી.' આ વેલને વહેલાંમોડાં ફૂલ પણ આવશે એવી કોઈક આશા–આસ્થાનો સૂર તેના શબ્દોમાં સંભળાય છે, પણ બીજી ક્ષણે તે ઉમેરે છે કે 'આ વેલ બહુ મજબૂત હોય છે. ઝટ મરતી નથી.' (એજન, પૃ. ૭૭) પોતે ચાળીસ–બેંતાળીસથી ઓછી ઉંમરની નથી, પ્રણય અને દાંપત્યની મુગ્ધાવસ્થાની મધુર ઝંખના ઝટ ફળીભૂત થાય એ વય તો હવે રહી નથી, એવી સભાનતાને કારણે તે વળી પાછી ઉદાસ બની જાય છે.

કુંદનની આશા-નિરાશા, ઉત્કંઠા-ઉદાસીનતાના ભાવવિવર્તો, તેના મનોજગતની આબોહવામાં આવતા અણધાર્યા પલટા મધુમાલતીની વેલ અને સમડીનાં કલ્પન/પ્રતીક દ્વારા પ્રસંગભેદે સૂચવાય છે. ઉદાસ, ગમગીન ને નિશ્ચેતન જણાતી કુંદનની સ્થિતિ સમડીના ગતિશીલ કલ્પન રૂપકના વિનિયોગથી પ્રત્યક્ષ થાય છે: 'જમીન પર બેઠેલી સમડીને આકાશમાં વેગપૂર્વક તરતી કે નિશ્ચળ-ભાવે થંભી જતી સમડી સાથે કોઈ સંબંધ દેખાતો નથી. પીંછાંનો બેહૂદો ઢગલો, અધમીંચી આંખો – ઈશ્વરે તેને શા માટે ઘડી હશે તે જ સમજાતું નથી.' (એજન, પૃ. ૩૩) આ સમડીને ઉગારવી હોય તો કાંકરો ફેંકી ય ઊડતી કરવી પડે. પ્રથમ ખંડના અંતમાં શુભાંગી કુંદન માટે કાંકરો બનીને જાણે અણધારી આવી પડે છે હાથમાંની બેગ 'જમીન પર મૂકવા જેટલી રાહ જોયા વગર જ તે પરેશને વળગી પડી.' પ્રણયી યુગલના મિલનનું આ રોમાંચક દૃશ્ય જોતાંવેંત કુંદન હૈયામાં કશુંક ઓપવીને ત્યાંથી ચૂપચાપ સરકી ગઈ. કાંકરો પડતાં ચમકેલી સમડી હવે ઊડવા માંડશે એવો અણસાર અહીં સાંપડે છે. પરેશ અને કુંદન વચ્ચે દેખીતી રીતે તો ભાડુઆત અને મકાનમાલિક જેવો સંબંધ છે અને પ્રસંગોપાત્ત તે કારણે તેમના પરસ્પરના વ્યવહારમાં કારણ-અકારણ ગેરસમજ તથા શંકા-કુશંકાનાં વાદળ ઘેરાય છે. પરેશ અને કુંદનની વચ્ચે રચાઈ રહેલી માનવીય સંબંધોની જાળ આ કારણે આંટી પડતાં વચ્ચે વચ્ચે ગૂંચવાતી જાય અને તેમનાં વલણ-વર્તનમાં તેની પ્રતિક્રિયાઓ પ્રગટતી જાય, એ પ્રકારના પાત્રસંવિધાનમાં કુંદન કેન્દ્રબિંદુએ છે. ઉપરટપકે જોતાં એમ લાગે કે કથા પરેશ-શુભાંગીના ગૃહસંસારની છે, ઘર શોધવાની અને ત્રીસ પછીની ઉંમરે લગ્નજીવનમાં ઠરીઠામ થવાની તેમની સમસ્યા જ કૃતિના હાર્દમાં રહેલી છે; પરંતુ મૂળ વાત અહીં કુંદનના કરુણગર્ભ આંતર-જીવનની છે, પાયાની સમસ્યા પણ તેની અંતર્ગત એકલતાની છે.

ભલે કામચલાઉ ધોરણે 'કુંદનવિલા'માં ગમે ત્યારે ખાલી કરવું પડે એવું ભાડાનું ઘર મળ્યું. પરેશ-શુભાંગી એવા ઘરમાં પણ એકમેકનાં હૈયાંની હૂંફ અનુભવી શકે છે. તેમને પારેવાંની જેમ પ્રેમપાત્રની પાંખમાં છુપાતાં જોઈને કુંદનને પણ કોડ જાગે કે 'આ લગ્ન તો કરવા જેવું છે' એવી તેમની જોડ છે. તેમનો ઘરનો પ્રશ્ન ન જ ઊકલી શકે તેવો નથી. પણ પ્રણય અને લગ્નના કોડ ચાળીસ-બેંતાળીસની ઉંમરે એકાએક જાગી ઊઠે, મનમોહક ઘર ને વસ્તુ છદ્મવેશી સ્વપ્ન મૃગજળની જેમ લોભાવી જાય, પણ જાગીને જુએ તો એ સ્વપ્નનું જગત દીસે નહિ, એનો ઉપાય શો? કુંદન પાસે વારસાગત

મકાન ને મિલકત છે, શિક્ષણ ને સંસ્કાર છે, પણ 'ઘર'નું શું ? પિતા ગુજરી ગયા પછી એકલતાના કોશેટામાં ભરાઈ રહેલી કુંદન પરેશ–શુભાંગીના સદ્ભાવ–સમભાવની હૂંફ મળતાં હૃદયની નિકટ સરતી જાય છે. જાણ્યે–અજાણ્યે તેમના મધુર પ્રણય-દાંપત્ય થકી જળસિંચન થતું રહે છે... એક દિવસ પાણી રેડતાં શુભાંગી જુએ છે તો 'મધુમાલતી'માં ખાસ્સું ચેતન આવતું જાય છે. આવતે વરસે તેને આધાર જોઈશે. આવતે વરસે 'કુંદનવિલા' નહીં વેચાયું હોય, તો પોતે આ રેઢિયાળ વેલને એક સરસ થાંભલો રોપી આપશે. કદાચ માંડવો પણ બાંધી આપે, કહેવાય નહીં...' (એજન, પૃ. ૬૬) કુંદનના ભાવ-વિશ્વમાં આવી રહેલા ત્વરિત પરિવર્તનનો દિશાસંકેત મધુમાલતીના પ્રતીકમાં મળે છે.

પ્રથમ ખંડમાં કુંદને પરેશ–શુભાંગીની પ્રણયકથા સાંભળતાં એક મધુર સ્પંદન અનુભવેલું તે પ્રસંગે જ પ્રણય-પરિણયની તૃષ્ણાનાં બીજ તેની મનોભૂમિમાં વવાઈ ચૂક્યાં છે. પ્રથમ દૃષ્ટિએ નજીવો લાગતો એ પ્રસંગ કુંદનના ચરિત્રવિકાસની આધારશિલા સમો છે. "પરેશની વાતોએ એને ઓચિંતી એક એવી તિલિસ્માતી નગરી બતાવી દીધી હતી જ્યાં સામાન્ય સંસારનાં થાક-પરેશાની, હાંસાતૂસી અને ક્ષુલ્લકતાનો જરીકે સ્પર્શ ન હોય... જ્યાં કૉલેજમાં વાંચેલાં પુસ્તકોનાં પ્રેમીઓ સજીવ થઈને વિહરતાં હોય, જ્યાં જીવનને એક ચોથું પરિમાણ હોય ! આહ, શબ્દોમાં કદી ન મુકાય એવું કોઈક તીવ્ર સુખ હોય, મધુરતમ દુઃખ હોય !" (એજન, પૃ. ૭૧) આવી મધુર પ્રણયસૃષ્ટિનાં સ્વપ્ન સેવતી કુંદન પરેશ પાસેથી તેના પ્રણયજીવનની કથા ફરીફરીને સાંભળવા તલસે છે અને પરેશ એ વાત ટાળે છે તેથી મનદુઃખ થયું હોવા છતાં શુભાંગીના મુખે એ 'રસિક–રસિકાની વાતડી' સાંભળ્યા વિના તેને ચેન પડતું નથી: "એના બાળપણની, પડોશમાં રહેતા પરેશ નામના એક છોકરાની, એના વગરની જિંદગીની અશક્યતાની, માબાપની જીદની અને અંતે થયેલાં છૂપાં લગ્નની" રોમહર્ષ કથા શુભાંગી તેને સંભળાવે છે તે પ્રસંગે... "એકેએક શબ્દ એણે જતનથી હૈયાની ડાબલીમાં સંઘરી લીધો. પરેશની વાત સાથે શુભાંગીની વાતનો એક એક ટુકડો બરાબર સાંધે જોડીને એણે પ્રણયનું એક પૂરું ચિત્ર જોઈ લીધું..." અને આ પ્રણયકથાના મદિરાપાનથી ઉન્મત્ત બની હોય તેમ કુંદન બોલી ઊઠે છે: 'શું લાગે છે, હું પણ પરણી જાઉં તો ?' (એજન, પૃ. ૬૯) પરિસ્થિતિનું ભાન થતાં શુભાંગી ચિંતાગ્રસ્ત બની જાય કે, તેની આંખમાં આંસુ ઊભરાય છે.

કુંદનની આ આવેગસભર મનઃસ્થિતિ જોઈ તેના સંભવિત પરિણામની કલ્પનાથી ચોંકી ઊઠેલી શુભાંગીની સ્વગતોક્તિમાં તેની અપરાધવૃત્તિ અને વિશેષ તો કુંદનની દયનીય મનોદશા, આગથી ઘેરાયેલા ડુંગરના કલ્પન વડે મર્મસ્પર્શી રૂપમાં આલેખાઈ છે : 'સાવ અજાણતાં આ શો ગજબ કરી નાખ્યો પરેશે — અને પોતે? ડુંગરા પર આમ જ દવ લાગે છે કોઈ થોડી વાર બેસે, બેધ્યાનપણે એક તિખારો છોડતું જાય અને સમય જતાં આગની નદીઓ ડુંગરા પર દોડવા લાગે... જંગલ બળે, પશુ મરે. પંખી મરે...' (એજન, પૃ. ૭૨) પણ આ દવ કાંઈ એકાએક નથી લાગ્યો. એની પાછળ અસહ્ય એકલતામાં રિબાઈ રહેલી કુંદનની એ મનોમય એકલતામાંથી ઊગરવાની અને પરેશ–શુભાંગીના જેવું જ પ્રણય-દાંપત્યનું પ્રસન્નતાસભર પ્રફુલ્લિત હૃદયસુખ પામવાની ઉત્તરોત્તર પ્રબળ બન્યે જતી વૃત્તિ પ્રવૃત્તિની પશ્ચાદ્ભૂ તૈયાર જ હતી. પિતા રતિભાઈએ તેને 'સરસ્વતીનો અવતાર' કહી હુલાવી–ફુલાવી સૂચન કર્યું કે 'તમને તો ધોળાં કપડાં જ શોભે' ત્યારથી તે સફેદ વસ્ત્રો જ પહેરતી હતી પણ શુભાંગીએ એક વાર સહજભાવે કહ્યું : 'અરે, પણ રંગીન કપડાંમાં તમે કેટલાં સરસ લાગો છો!' તેથી સંતોષ અને હર્ષ અનુભવતી કુંદનની 'પાંત્રીસ, પિસ્તાળીસ કે પચાસ, જે પણ ઉંમર હોય તે ખૂબ હળવી થઈને તેનાં કપડાં પરથી ઊડી ગઈ હતી.' (એજન, પૃ. ૬૭) અને શુભાંગીએ તેને આઘાત ન પહોંચે તેટલા ખાતર કટુ વાસ્તવિકતા સમજાવવાનું ટાળીને કહ્યું કે તેને કોઈ વર 'જરૂર મળે!' તે તરણું ડૂબતી કુંદને તરત પકડી લીધું. પછી તો એ દિવસે જ 'કુંદને વાળ કંઈક જુદી રીતે ઓળ્યા હતા. ચાંલ્લો રોજના કરતા નાનો અને સફેદ કપડાંમાં કશીક ફોરમ' પણ ઉમેરાઈ હતી. 'પેલી' લગ્નવાળી વાત કરતી વખતે તેના કર્કશ અને તીવ્ર રણકારવાળા અવાજમાં નાની છોકરીની ઉત્સુકતા અને આનંદ ઊભરાતાં હતાં.' (એજન, પૃ. ૭૩) શુભાંગી તેની આ પલટાઈ રહેલી ચિંતાપ્રેરક ગતિવિધિ જોઈને 'પોતાના રેલાતા ગાલ છુપાવવા આડું જોઈ જાય છે' તે પળે ભાવકચિત્તને પણ કથાના બીજા ખંડના અંતમાં, આ ડુંગરે લાગેલા દવની અગનઝળ સ્પર્શી જાય છે.

પરેશ આ વાત શુભાંગી પાસેથી જાણે છે ત્યારે 'એકદમ સાપ પડ્યો હોય એમ' તત્ક્ષણ પથારીમાં ઊછળી પડે છે. માન્યામાં ન આવે એવી કુંદનની આ વાત તેને તરંગ-તુક્કા જેવી લાગે છે અને તે મોટેથી હસવા માંડે છે : 'સમડી પરણશે! હો હો હો...ટૅરિફિક!' પરંતુ શુભાંગીનો રોષ જોઈ તે પણ કુંદનની સ્થિતિ વિશે ગંભીર બનીને સમભાવપૂર્વક ચિંતા કરતો થઈ જાય છે. શુભાંગી

તેને 'હા રે ડેન્ટ વરી' કહીને મનનો ભાર હળવો કરવા, કુંદન વિશે ચિંતા કરવા જેવું ખાસ કાંઈ નથી એમ માનવા-મનાવવા મથે છે. પરંતુ બીજે દિવસે કુંદન તેને રંગીન વસ્ત્રો, પ્રસાધનો વગેરે ખરીદવામાં મદદ કરવા કહે છે અને 'જોઇએ એ કરતા ત્રણગણા પ્રમાણમાં' વસ્તુઓ લઈ આવે છે. શ્રમ થવા બાબતે તેના મનમાં જરા પણ શંકા કે અનિશ્ચિતતાનો અજંપો હવે છે નહિ, બલ્કે 'તેના કાનમાં અત્યારથી જ એક અદૃશ્ય શરણાઈ વાગી રહી છે... કર્કશ હાસ્યથી જ ટેવાયેલા હોઠ વારે વારે શુભાંગી જેવા સ્મિતમાં ખેંચાય છે, ધ્રૂજે છે, પાછા સંકુચિત થઇ જાય છે.' (એજન, પૃ. ૮૧) આ અદમ્ય ભાવાવેગના અભિવ્યક્તિ અર્થે યોજાયેલ કલ્પન-અલંકાર કુંદનની ચૈતસિક સ્થિતિ-ગતિને યથાર્થ રૂપમાં ઉપસાવી આપે છે: 'કોઇ બંધ બાંધી શકાવાનો નથી. વિગત યૌવને જે સૂકા સરોવરનું ચિરાડોવાળું તળિયું સૂર્યના તાપ સામે ખુલ્લું મૂકી દીધું હતું ત્યાં હવે કમોસમના વરસાદે શિખર પરથી ઊછળીને આવતા ગાંડીતૂર ઇચ્છાઓનાં ડહોળિયા પાણીનું પૂર ઘૂઘવતું આવે છે; તણાયા વગર કોઇનો છૂટકો નથી. (એજન, પૃ. ૮૧) પરેશ, શુભાંગી કુંદનને આવી ગાંડાઘેલી ઇચ્છાઓ તૃપ્ત કરવા ઉશ્કેરે છે એમ માની, તેના પર ચિડાય છે. પણ શુભાંગી લાચાર છે. ન તો એ નિર્લેપ રહી તટ પરથી તમાશો જોઇ શકે તેમ છે, ન કુંદનની ઇચ્છાઓના ઘોડાપૂરને અટકાવી શકે તેમ છે.

શુભાંગી કુંદનના ભાવતંત્રથી પૂરી વાકેફ છે, ખૂબ વ્યથિત છે, પણ તેને આશાભંગ કરવાની નિષ્ઠુરતા-નિર્મમતા આચરી શકે તેટલી હૃદયહીન નથી. એટલે, 'નિયતિના હાથમાં પોતાની જાતને જનમેજયના પેઠે સંપૂર્ણ પણે સોંપી દઇને' કુંદનને અનિચ્છાએ પણ સાથ આપ્યા સિવાય તે રહી શકતી નથી. 'દસ-બાર દિવસ પછી હાથ ફૂટની ટલકતી બોર્ડરના આછા પીળા રંગની સાડી સજીને આવેલી કુંદન તેને માહીમના ચર્ચમાં સાથે આવવા વીનવે છે ત્યારે તેને સાથ આપવો પડે છે, કેમ કે બુધવારે-'આજ ત્યાંના ચર્ચનો ખાસ દિવસ છે'-તેથી જે માગીએ તે મળે.' દેવ પાસેથી 'વરદાન' ઝંખતા કોડભરી કન્યાને શુભાંગી નિરાશ કરે કેવી રીતે? 'પહેલાં જેટલી સ્થગિત હતી તેટલી જ હવે ગતિશીલ' બની ગયેલી કુંદન ક્યારેક શુભાંગીના રસોડામાં ઢોળ-ફોડ કરે છે ને નવી નવી વાનગીઓના અખતરા કરે છે ત્યારે વિચારમાં ખોવાઇ જાય છે કે 'કોઈ એક ખાસ માણસને માટે રાંધવું' એ પણ કેટલી મોટી વાત છે!' (એજન, પૃ. ૮૬) જેમાં પ્રિયતમપતિ મધ્યબિંદુએ હોય, માતૃત્વની મધુરતા અને શિશુનાં કલરવ-ક્રંદન થકી નારીજીવનની ધન્યતા

અનુભવાતી હોય એવા દાંપત્ય માટેની તેની અધીરતા–ઉત્કંઠા વિવિધ રૂપ ધરીને પ્રગટે છે ઘરની સજાવટ નવી ઢબે થઈ રહી છે. 'પડદા, ચાદર, ટેબલ-કલોથ, ગાલીચા – બધાંની રંગમિલાવટ પાછળ એક આખું શાસ્ત્ર રચાઈ રહ્યું છે કુંદનવિલામાં.' નવાં વસ્ત્ર, અડધા કપાવી નાખેલા કંઈક સારા લાગતા ફૂલેલા વાળ, ચહેરા પર વિલસતું ઉત્કંઠાનું તેજ — કુંદનનું આ નવું રૂપ જોઈ પરેશ વિચારે છે કે 'નવવધૂ કે ગૃહલક્ષ્મી તરીકે ન શોભે તો કંઈ નહિ, કોઈક પુરુષના આથમતા અજવાળામાં આ પડખે ઊભી રહી શકે' એવી તો જરૂર છે પરણવા ઝનૂની બની હોય તેમ કુંદનને વર્તમાનપત્રમાં લગ્નવિષયક જાહેરખબર આપવાનો વિચાર સૂઝે છે, શ્રાવણ મહિનામાં ઊપડનારી એક જાત્રાની સ્પેશિયલમાં પણ તે નામ નોંધાવી આવે છે, કારણ, એનાંના પુરુષ યાત્રિકોમાંથી 'વખતે કોક મળી પણ જાય.'

આ રીતે ફોગટ ફાંફાં મારતી કુંદનની ચિંતાપ્રેરક મનોવસ્થાનો એક માત્ર ઉપચાર લગ્ન છે એ હકીકતનો ખ્યાલ કરીને પરેશ પોતાની ઑફિસના એક પ્રૌઢ ઉંમરના સહકર્મચારી મિસ્ટર પારેખ સાથે કુંદનની મુલાકાત ગોઠવે છે. સારી આર્થિક સ્થિતિના આ આધેડ નિઃસંતાન વિધુર માટે કુંદન તૈયાર થાય તો ખોટું નહિ એમ પરેશ-શુભાંગીને લાગે છે. પરંતુ કુંદનના મનમાં આ મિસ્ટર પારેખને જોઈ એવો કોઈ ઉમળકો ઊઠતો નથી, બલ્કે મનમાં કાંઈક ઊંડે ઊંડે ખટકો જાગે છે: 'પણ મને કંઈ એવું નથી લાગતું કે એમના વગર ન જ જીવી શકાય એમના મોં સામે જોયા જ કરું કે એમની વાતો સાંભળ્યા જ કરું એવુંયે નથી થતું.' (એજન, પૃ. ૯૬) શુભાંગી રાતદિન પ્રણયનાં રંગીન સ્વપ્નમાં રાચતી ને કલ્પનાના ગગનમાં વિહરતી કુંદનને કેમ કરીને સમજાવે કે 'સંસારમાં દરેક પુરુષ રોમીઓ ન હોઈ શકે અને દરેક સ્ત્રી જુલિયેટ પણ ન હોય – ખાસ કરીને આ ઉંમરે'? 'પણ મને તો તમારા જેવું જોઈતું હતું.' (એજન, પૃ. ૯૮) કુંદનના આ શબ્દોમાં વસ્તુસ્થિતિ સ્વીકારીને સંજોગો પ્રમાણે બાંધછોડ કરવા જેટલી સમાધાનવૃત્તિનો અભાવ અને રોમાંચક પ્રણય-લગ્નનો અસરખો સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. પારેખ એલીફન્ટા જવાનું સૂચન કરે છે અને શુભાંગી કુંદનને તબિયત ઠીક ન હોવાથી ત્યાં જવામાં સાથ આપી શકશે નહિ એમ પરેશ કહે છે, તે વખતે કુંદન બોલી ઊઠે છે: 'કંઈ નહીં, તમે લોકો ન આવશો હું જઈ આવીશ. આખરે તો મારે એકલીએ જ રહેવું પડશેને પારેખ જોડે!' (એજન, પૃ. ૧૦૧) કથામાં આ તબક્કે તેનું સમાધાન-કારી વલણ જોતાં આશા બંધાય છે કે હવે તો પરેશની સમડી જરૂર ઊડશે,

એની વિશાળ પાંખો ફેલાવશે, અનંત ભૂરા આકાશમાં આયાસહીન ચક્રાકાર ગતિએ તર્યા કરશે... હંમેશ માટે.' (એજન, પૃ ૯૧–૯૨)

પરંતુ આ આશા અંતે ઠગારી નીવડે છે. ઉપર્યુક્ત પ્રસંગ પછી કુંદન બે દિવસ સુધી ન દેખાઈ. આથી 'આપણી સમડી'ને ઊડતી જોવા અતિ ઉત્સુક પરેશ અને શુભાંગી તેનો લગ્ન અંગેનો વિચાર જાણવા માટે તેને ઘેર જાય છે. કુંદને ક્રમને 'બારણાં ઉઘાડયાં ત્યારે સામે એ જ ધોળાં કપડાં પહેરેલી ઉદાસ, નિર્જીવ આંખોવાળી સ્ત્રી દેખાઈ — જેણે સાશંક નજરે એક વખત પરેશનું સ્વાગત કર્યું હતું.' (એજન, પૃ ૧૦૩) કથાના આરંભે જોવા મળેલું એવું જ કુંદનનું રુક્ષ ભાવહીન ને શંકાગ્રસ્ત સમડીસ્વરૂપ અહીં ફરી એક વાર દૃષ્ટિગત થાય છે. તેનું આ આત્મીય સ્વજન સમાં શુભચિંતકો પ્રત્યેનું અવિનયી અશોભનીય વર્તન જોયા પછી તો પરેશની જેમ ભાવકનેય મનમાં એ પ્રશ્ન મૂંઝવે કે 'આણે જ શું શુભાંગી નોકરી ન કરે એ શરતે પાંચસો રૂપિયા ભાડું ઓછું લીધું હતું? આની જ આંખોમાં પેલા (કુંદન હવે માતા બનવાની છે એ) સમાચાર જાણીને દીવા પ્રગટયા હતા?' (એજન, પૃ. ૧૦૩) કુંદનને જ શુભાંગી નોકરીનો વિચાર માંડી વાળીને વરઘર સાચવે અને બહુ મોડું થાય તે પહેલાં માતા બને એમાં અત્યધિક રસ હતો અને એ બાબતની જાણ થતાં ખૂબ આનંદ થયેલો. આ જ કુંદન બીજે દિવસે આવીને, સગર્ભા શુભાંગીને અત્યારે તેના સહવાસ અને હૂંફની સવિશેષ જરૂર છે એવી પરિસ્થિતિમાં, કહે છે કે 'હું હવેથી આમ તમારી સાથે રહી શકીશ નહીં, શુભાંગીબહેન!' ત્યારે પળ વાર તો માન્યામાં ન આવે કે આ શબ્દો ખરેખર કુંદનના મુખેથી ઉચ્ચારાયા છે, પરંતુ 'લુખ્ખી આંખે નીચે જોઈને' પરેશ–શુભાંગીને આ ઘર બદલીને પોતાના વરલીમાં આવેલા બીજા એક ફ્લૅટમાં રહેવા જવાનું સૂચવ્યું અને વગર પાઘડીએ એ મકાન આપવાની તત્પરતા બતાવી કુંદને, તેનું કારણ શું? પરેશ–શુભાંગી સાથે તેના હૃદયગત સંબંધના તાર એવી રીતે વણાયા છે કે સહેલાઈથી છૂટે નહિ – તૂટે પણ નહિ. આ યુગલની સહૃદયતા–સ્નેહાળતા, સહાનુભૂતિ અને મમતાની મધુર ઉષ્માએ જ તેના સાવ એકલવાયા જીવનને ચેતનવંતું બનાવ્યું છે, હૃદયને નવાં સ્પંદને ધબકતું કર્યું છે. તેમની સાથે સમૂળો સંબંધવિચ્છેદ હવે પોષાય એમ નથી. બીજી તરફ, સતત નજર સામે જ તર્યા કરતું તેમનું પ્રસન્ન ભર્યુંભર્યું દાંપત્ય હવે જોયું જાય તેમ નથી. પોતાને માટે તો એવું પ્રણય અને દાંપત્યનું મનભાવન સુખ

આકાશકુસુમવત્ જ છે. કોઈને સુખી દેખીને દાઝવું ને દુઃખી થવું નિરંતર, એના કરતાં જરા વેગળાં રહેવું શું ખોટું ?

કુંદનનો ઉપર્યુક્ત નિર્ણય સકારણ અને તેની સમક્ષ ઉપસ્થિત થયેલી નવી પરિસ્થિતિ સાથે સુસંગત પણ છે. મિસ્ટર પારેખ જેવા થાંભલે વેલ વળગી ગઈ હોત તો વાત જુદી હતી, પણ હવે એ દિશામાં આગળ વધી શકાય તેમ નથી. સોલિસિટર પૂનમકાકા મારફતે તેને તાજેતરમાં જ એવું જાણવા મળ્યું છે કે પિતા રતિભાઈને બર્નાડીન જોન્સ નામની કોઈ બાઈ સાથે પ્રેમસંબંધ હતો અને મરતી વખતે તેણે વરલી ખાતેનો ફ્લેટ, થોડા શૅર, થોડી રકમ વગેરેનું વિલ કરીને એ મિલકત કુંદનને આપેલી છે. 'હું ન હોત તો કદાચ... તો કદાચ... રતિભાઈ એ સ્ત્રી સાથે પરણ્યા હોત !' દીકરીના સુખ ખાતર પિતાએ એ બાઈ સાથે લગ્ન ન કર્યું અને દાંપત્યસુખ જતું કર્યું એટલું જ નહિ, એ વાત છેક સુધી ગુપ્ત રાખી ! વર્ષો સુધી સાથે રહી તોય પોતે પિતાને ન ઓળખી શકી એ આઘાતજનક હકીકત કુંદનને લગ્નની દિશામાં આગળ વધતાં અટકાવે છે: 'હું કોઈને નહીં ઓળખી શકું, કોઈની સાથે નહીં રહી શકું...' (એજન, પૃ. ૧૧૧) આવી મનોદશામાં પરેશ-શુભાંગી સાથે પણ એ અગાઉની જેમ હવે રહી શકે તેમ નથી. તેના આ શબ્દોમાં આંતરજીવનની વાસ્તવિકતાનો વેદનાસભર ને નિખાલસ એકરાર છે: 'ના, શુભાંગીબહેન, તમારું સુખ મારાથી નહીં જીરવાય. હું તમારાથી અળગીયે નહીં રહી શકું... ભેગીયે નહીં રહી શકું... તમે વરલી જ જાઓ !' (એજન, પૃ. ૧૧૧) કુંદન પરેશ-શુભાંગીને પિતાના બર્નાડીન જોન્સ સાથેના સ્નેહ-સંબંધની અને એ બાઈ તરફથી વસિયતનામા મુજબ મળેલ વરલીના ફ્લેટમાં તેમને રહેવા જવાની વાત કરવા આવી ત્યારે અણધાર્યો આઘાત ન સહેવાતાં સાવ ભાંગી પડી હતી. 'શુભાંગીની નજર આગળ ધ્રુસકાં ખાતી કુંદન પલંગમાં ઢગલો થઈને પડી. જાણે વીંધાયેલી સમડી !... જાણે એની આંખોની નિષ્પ્રાણતા બહાર નીકળીને આખા ચહેરા પર છવાઈ ગઈ છે...' (એજન, પૃ. ૧૦૯) પરેશે પ્રથમ મુલાકાત પ્રસંગે જે સમડી જોઈ હતી તે અને કથાના અંતભાગની આ સમડી વચ્ચે ઘણુંબધું અંતર છે. પિતા રતિભાઈના સ્ત્રીસંબંધની રહસ્યમય ઘટનાના મર્માઘાત થકી ભીતરમાં હચમચી ઊઠેલી કુંદન લગ્નનો વિચાર માંડી વાળે છે તે પ્રસંગે તેની ત્યાગમૂલક એકલતાનો સ્થાયી ભાવ ઘૂંટાઈને વધુ ઘેરો બને છે.

ઉપર્યુક્ત નિર્ણય જણાવતાં કુંદન સહેજ હસે છે. આ હાસ્ય રુદન અને

અર્થનું જ છદ્મ રૂપ છે. પરેશ–શુભાંગીની રસિક–રોમાંચક પ્રણયકથાનો—અને તેમના દાંપત્યની તેની આંખ સામે જ રચાઈ રહેલી સ્નેહગાથાનો—શૃંગાર પણ વસ્તુતઃ જીવનની આંધળી ગલીમાં આગળ વધતી કુંદનના ચરિત્રમાં નિહિત કરુણનો જ વિભાવ છે. પરેશ અને શુભાંગીના પ્રણય–પરિણયની, 'ઘર'નું સુખ પામવાની તેમની કથા કુંદનની સંવેદનાનો એક અપરિહાર્ય અંશ છે. પ્રણયકથા ભલે પરેશ–શુભાંગીની રહી, વ્યથા તો કુંદનની અનુભવાય છે. પરેશ અને શુભાંગી દ્વારા વખતોવખત કુંદન પર દૃષ્ટિક્ષેપ થતો રહે છે. ઉભયની દૃષ્ટિએ તેમની સમડીનાં નાનાવિધ રૂપ જોવાય છે અને તેના આંતરજીવનની વિવિધ પાર્શ્વમુદ્રાઓ (side–poses) રેખાંકિત થાય છે. સર્વજ્ઞ કથક (omniscient narrator)ની રીતે મુખ્યત્વે કલ્પનો દ્વારા લેખિકાએ ઉપસાવેલી કુંદનની ભાવમુદ્રાઓ સાથે એ એવી રીતે સંયોજાઈ — inset થઈ — છે કે તેમની રંગછાયાઓ એકમેકમાં ભળી જાય અને કુંદનનું કેન્દ્રસ્થ વ્યક્તિચિત્ર ઉઠાવ પામે.

'કુંદનાવલા'માં પરેશ–શુભાંગીનું આગમન અને કથાના અંતમાં સૂચિત તેમનું નિર્ગમન—આ બે બિંદુઓ વચ્ચેના એક પરિસ્થિતિ (single situaion) આ લઘુનવલમાના લેખકાના પ્રયોજનની દૃષ્ટિએ કાર્યસાધક નીવડે તેવી સક્ષમ છે. પરંતુ કુંદનના આંતરસંઘર્ષનું મનોવિશ્લેષણ લેખિકાની સર્વજ્ઞ કથનરીતિએ બહુ થયું નથી. તેના મનોવ્યાપારોનું નિરૂપણ અન્ય પાત્રોનાં વલણ–વર્તનને કારણે તેના વાણી–કરણીમાં પ્રગટતી પ્રતિક્રિયાઓરૂપે થયું છે. કુંદનની મનોરુગ્ણતામૂલક ક્રિયા–પ્રતિક્રિયાઓનું અર્થઘટન અને સ્પષ્ટીકરણ પણ પરેશ અને શુભાંગીની કુંદનવિષયક વાતચીત–ચર્ચાવિચારણા, આંતરએકોક્તિ, સ્વગતોક્તિ વગેરે રૂપમાં યથાપ્રસંગ થતું રહે છે. આ હેતુસર યોજાયેલા, પ્રતીક બનવાની ક્ષમતા ધરાવતાં, સમડી અને મધુમાલતીની વેલનાં કલ્પનોના પુનરાવર્તન દ્વારા કુંદનની ભાવાવસ્થાઓ અને ચૈતસિક ગતિવિધિ સૂચવાય છે અને તેની મનોમય એકલતા ભાવકસંવેદનામાં ઘૂંટાતી રહે છે. જેમાં પ્રવેશ્યા પછી ગમે તેટલું ચાલ્યા કરીએ તો બહાર નીકળાય જ નહિ એવી આંધળી ગલીના પ્રતીકનો વિનિયોગ કુંદનની જીવનકારુણીની અભિવ્યક્તિ અર્થે ઔચિત્યપૂર્વક થયો છે.

કુંદનના વિવિધ મનોભાવ–પ્રતિભાવનું પ્રતિબિંબ શુભાંગીના અંતરની આરસીમાં સ્વચ્છ સુરેખ રૂપમાં ઊઠે છે, કેમ કે તે કુંદનની નારીસહજ સંવેદના–વેદનાને યથાર્થ રીતે પામી શકે અને તેની આત્યંતિક વૃત્તિ–પ્રવૃત્તિને પણ

-૨૬ એતદ્ નવે.–ડિસે. ૮૧

યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈ શકે એવી સંવેદનશીલ અને સમજદાર છે. પરેશની કુંદન પ્રત્યેની દૃષ્ટિમાં ક્યારેક અણગમો, ઉપહાસ, ઉપેક્ષા, રોષ-આક્રોશ આદિ ભાવવિવર્તો સપાટી પર તરી આવે છે. પરંતુ વાસ્તવમાં તેની આ ' ચીડ, અકળામણ, એનાથી દૂર રહેવાનાં ફાંફાં, બધું એક જ દિશામાં આંગળી ચીંધે છે ' કે ' સમડીએ કોઈક રીતે માળો બાંધી દીધો છે પરેશના મનમાં ' (એજન, પૃ. ૧૦૪–૧૦૫). ' અહીંયાં કોણ એની ચિંતા કરીને મરવા નવરું છે ? ' એમ કહી ઉપેક્ષા અને બેફિકરાઈ દેખાડવા મથતો પરેશ વસ્તુતઃ કુંદનની સૌથી વિશેષ ચિંતા કરે છે, તેની વેદના ને વિવશતા પરેશના હૃદયને વિહ્વળ કરી મૂકે છે. પણ ' પુરુષોથી રડાય નહીં, તેથી જ આંખના ખૂણા ભીના થયાનો ડર લાગ્યો કે તરત ઊઠીને મોં ધોઈ આવ્યો...' (એજન, પૃ. ૧૦૬–૧૦૭). પરેશની ઊર્મિલ ભાવાવસ્થા, વીંધાયેલી સમડી જેવી કુંદનની હૃદયભગ્નતા કે શુભાંગીની માતૃત્વઝંખનાની નાજુક પળોનું નિરૂપણ સબળ કલમે થયું છે. બેત્રણ વાક્યોમાં જ ઉલ્લેખ પામતી પરેશ–શુભાંગીની પ્રણયકથાના સહેતુક પુનરાવર્તનમાં પણ લેખકાના કળાસંયમની પ્રતીતિ મળે છે.

પરંતુ કથાના અંતમાં કુંદનના માનસપલટાની ઘટના કંઈક ઉભડક અને અતિરંજક (malo-dramatic) લાગે છે. પિતાના પ્રણયસંબંધ અને પોતાને પ્રાપ્ત થયેલ વારસાની કુંદનને થતી જાણની અણધારી ઘટના એટલી વજનદાર નથી કે જીવનભર એકલતાની યાતના સહેવી પડે એવો અતિ ગંભીર નિર્ણય લેવા તે વિવશ બની જાય. જે પિતાએ ' તમને તો ધોળાં કપડાં જ શોભે ' એમ કહી કુંદનને સાદાં સફેદ કપડાં પહેરવા આગ્રહ કરેલો પણ દીકરીના લગ્નસુખનો વિચાર કરી તેને લગ્ન માટે સમજાવવાની પરવા કરી નહોતી, બલ્કે તેને છેક સુધી અંધારામાં રાખી એક સ્ત્રી સાથે ગુપ્ત સંબંધ વર્ષો સુધી નિભાવ્યો હતો, એવા પિતાની ત્યાગભાવનાથી અભિભૂત થઈને કુંદન મનવાંછિત દાંપત્યસુખનો ત્યાગ કરવાનો નિર્ણય કરે અને હાથે કરી એકલતાનો અભિશાપ વહોરી લે તે ઘટના બહુ તર્કસંગત લાગતી નથી. આવા ગંભીર નિર્ણય માટે એકમેવ કારણરૂપે નભી શકે એવી તુલ્યબળ આ ઘટના નથી. બીજું કોઈ સબળ કારણ અહીં જણાતું નથી. તેમ છતાં ઘડીભર માની લઈએ કે કુંદનના પક્ષે આવો નિર્ણય અનિવાર્ય હતો, તો પછી પ્રશ્ન એ થાય કે આંધળી ગલીનો વસમો વિકલ્પ પસંદ કરતી વખતે તેણે પરસ્પરવિરોધી વૃત્તિ-વલણો અને ભાવ-ભાવનાઓ વચ્ચે કેવી ખેંચતાણ કે મનોદ્વિધા અનુભવી હશે ? વીંધાયેલી સમડીના કલ્પનથી તેની મનોયાતના વ્યક્ત થઈ છે ખરી, પણ તેની સંકુલ-

–સંવેદનાની ગહરાઈને તાગવાનો મનોવૈજ્ઞાનિક નવલમાં અપેક્ષિત એવો ઉપક્રમ અહીં જણાતો નથી. ચરિત્રને જે મનોસંઘર્ષમાંથી પસાર થવું પડ્યું હોય, તેના જાગ્રત–અર્ધજાગ્રત ચિત્તના ચેતનાપ્રવાહમાં જે પ્રગટ–અપ્રગટ વિચારવલયો કે વમળો સરજાયાં હોય તેમનું યથાર્થદર્શી ચિત્રણ સ્વગતોક્તિઓ/આંતર-એકોક્તિઓ/સ્મૃતિસાહચર્ય/સ્વપ્નદર્શન/તરંગલીલા/આત્મનિરીક્ષણ કે આત્મ-મંથનના રૂપમાં એક યા બીજી રીતે માનવીના મનોવાસ્તવને સ્પર્શતી કથામાં થવું જોઈએ. અહીં લેખિકા અંતિમ પરિણામ દર્શાવી અટકી જાય છે, કુંદનની ચૈતસિક પ્રક્રિયા–પ્રતિક્રિયાઓનું આંતરસ્વરૂપ આલેખવાની દિશામાં આગળ વધતાં નથી. આથી ચરિત્રગત મનોભૂમિકા(psychic counter-part)ની સુરેખ મુદ્રા કથામાં ઊપસી શકી નથી. બાહ્ય ઘટનાઓનું ને ઘટિકાયંત્રના રેખાગત સમયનું પણ મનોમય પરિમાણ ઉપસાવવા તરફ પૂરતું લક્ષ અપાયું હોત તો આ લઘુનવલ અધિક સુંદર બની શકી હોત.

૨૮. એતદ્ નવે.–ડિસે. ૮૬

जा भणई मंगुलं मंगुलं ति लट्ठं च भणई लट्ठं ति
सब्भावे भणंते न होई निंदा पसंसा वा

(पादलिप्ताचार्य-कृत ' तरंगावइ 'मांथी)

(જ્યાં સુધી ખરાબને ખરાબ અને સારાને સારું કહીએ - યથાર્થ વાત કરીએ ત્યાં સુધી તેમાં નિંદા કે પ્રશંસાનો દોષ આવતો નથી.)

એતદ્ જાન્યુઆરી ૧૯૮૭

'પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન વિશેષાંક'

(અતિથિ સંપાદક : નીતિન મહેતા)

૧	પ્રારંભિક લેખ	સુરેશ જોષી
૨	પંડિતયુગનું સર્જન – ભૂમિકા	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર
૩	પંડિતયુગની કવિતા	ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા
૪	પંડિતયુગની નવલકથા	શિરીષ પંચાલ
૫	પંડિતયુગનું સૈદ્ધાંતિક વિવેચન	પ્રમોદકુમાર પટેલ
૬	પંડિતયુગનું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન	જયંત પારેખ
૭	પંડિતયુગનું જીવનદર્શન – ભૂમિકા	હરિવલ્લભ ભાયાણી
૮	પંડિતયુગનું જીવનદર્શન	જયંત કોઠારી
૯	ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન	પ્રબોધ પરીખ
	સમાપન	સુરેશ જોષી

ક્ષિતિજ સંશોધનપ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૮૯-૯૦

નવેમ્બર-ડિસેમ્બર છયાંશી   વર્ષ સાતમું

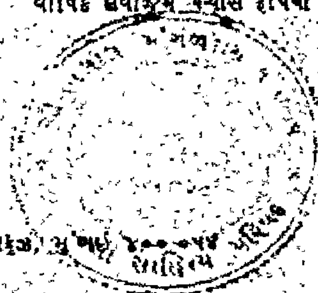
સ્થાપકતંત્રી સુરેશ જોષી   તંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ હવેથી દર બે મહિને પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા



લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, પ્રીતનગર, એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

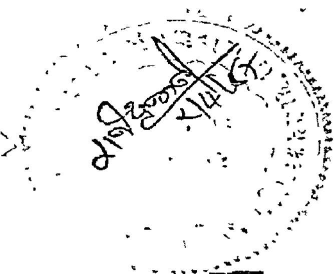
મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર. મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

: સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, ૧૭, તેજપાલ સોસાયટી, અમદાવાદ-૭



ਪੇਲਏ

ક્ષિતિજ સંશોધનપ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૮૯-૯૦

નવેમ્બર–ડિસેમ્બર છયાંશી વર્ષ સાતમું

સ્થાપકતંત્રી સુરેશ જોષી તંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ હવેથી દર બે મહિને પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, મીરાનગર, એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

: સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, ૧૪, તેજપાલ સોસાયટી, અમદાવાદ-૭

એતદ્

| વર્ષ : ૮ અંક–૯૧ જાન્યુ–માર્ચ |

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન

અનુક્રમ

નીતિન મહેતા
પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન
(સમય અને સંદર્ભ-કેટલાક મુદ્દાઓ)
સુરેશ જોષી
પ્રાક્કથન : ૧
સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર
પંડિતયુગનું સર્જન : ભૂમિકા : ૧૨
ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા
પંડિતયુગની કવિતા : ૧૫
શિરીષ પંચાલ
પંડિતયુગનું કથાસાહિત્ય : ૨૨
ચર્ચા : ૩૫
સુરેશ જોષી
પંડિતયુગનું વિવેચન—ભૂમિકા : ૩૭
પ્રમોદકુમાર પટેલ
પંડિતયુગનું સૈદ્ધાંતિક વિવેચન : ૩૯
જયન્ત પારેખ
પંડિતયુગનું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન : ૫૭
ચર્ચા : ૬૬
હરિવલ્લભ ભાયાણી
પંડિતયુગનું જીવનદર્શન : ભૂમિકા : ૬૮
જયન્ત કોઠારી
પંડિતયુગનું જીવનદર્શન : ૭૪
પ્રબોધ પરીખ
ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન : ૯૫
સુરેશ જોષી
અનુકથન : ૯૯

નિવેદન

'પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન' પરિસંવાદનું આયોજન વિલેપારલેની (મુંબઈ) મણિબહેન નાણાવટી વિમેન્સ કૉલેજના ગુજરાતી વિભાગ અને ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન ટ્રસ્ટના સંયુક્ત ઉપક્રમે, યુનિવર્સિટી ગ્રાન્ટસ કમિશનના સહયોગથી ૫, ૬, ઑક્ટોબર (૧૯૮૫)ના દિવસોએ કરવામાં આવ્યું હતું.

આ પરિસંવાદના આયોજન પાછળ સુરેશભાઈની એક ચોક્કસ દૃષ્ટિ હતી. અમારી વડોદરા યુનિવર્સિટીના ગુજરાતી વિભાગમાં રોજ બપોરે અમે ચા પીવા મળતા, ત્યાં વાત-વાતમાં જ સુરેશભાઈ કહેતા : હવે અત્યાર સુધીની જે જે સાહિત્ય વિચારણા થઈ છે તેને ઐતિહાસિક અને આધુનિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં ચકાસવી જોઈએ. આમાંથી જ 'પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન' પરિસંવાદ યોજવો તે નક્કી થયું. પછી તો ચર્ચા-વિચારણા, પુસ્તકોની આપ-લે ને એમ ધીમે ધીમે પરિસંવાદ મનમાં આકાર લેતો ગયો. પરિસંવાદ યોજાયો, પુસ્તક તથા 'એતદ્'નો વિશેષાંક કરવાનું પણ નક્કી થયું. આ પરિસંવાદના કેન્દ્રમાં સુરેશભાઈ ફરીથી પ્રત્યક્ષ થાય છે, સંવેદનરૂપે.

સમગ્ર પરિસંવાદના આયોજનમાં સહકાર આપવા માટે મણિબેન નાણાવટી વિમેન્સ કૉલેજ, વિલેપારલે, (મુંબઈ)ના સંચાલકો શ્રીમતી સુનીતાબહેન શેઠ, શ્રીમતી મંદાકિની બહેન નાણાવટી, જગદીશભાઈ નાણાવટી, કૉલેજના ભૂતપૂર્વ આચાર્યા ડૉ. મનીકામેરકર તથા હાલના આચાર્યા ડૉ. યશોદા મહિન્દરસિંહનો આભારી છું. કૉલેજના પ્રાધ્યાપિકા પ્રો. રૂમા ગાંધી, પ્રો. આરતી પટવા, પ્રો. નીતા પરીખનો સમગ્ર આયોજનમાં સક્રિય અને પ્રત્યક્ષ સહકાર માટે; પુસ્તકોની સૂચિ બનાવવા માટે તથા લાયબ્રેરીમાંથી પુસ્તકો આપવા માટે મુખ્ય ગ્રંથપાલ શ્રીમતી આભા શર્મા અને સહાયક ગ્રંથપાલ શ્રીમતી જ્યોતિ વ્યાસનો, સમગ્ર પરિસંવાદના ધ્વનિમુદ્રણની વ્યવસ્થા

માટે પ્રો. અર્ચના અડાલજાનો, મારા વિદ્યાર્થીઓએ આ પ્રસંગે જે સહકાર આપ્યો તે માટે અલકા, મીના, નયના, રક્ષા તથા અન્યનો આ પરિસંવાદના અહેવાલ માટે શ્રી કૃષ્ણવીર દીક્ષિત તથા પંકજ શાહનો, સુરેશ જોષી તથા સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનાં વ્યાખ્યાનોની કેસેટ પરથી નોંધ તૈયાર કરી આપવા માટે શ્રી બકુલ ટેલરનો, સમગ્ર પરિસંવાદમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે મદદ કરવા માટે પ્રો. ભરત નાયક અને પ્રો. ગીતા નાયક, પ્રો. જયંત પારેખ; પ્રો. શિરીષ પંચાલનો અત્યંત આભારી છું. 'એતદ્' અંકના તથા પુસ્તકના આવરણ, સંયોજન માટે શ્રી ગુલામ મોહમ્મદ શેખનો, શ્રી વિનોદરાય પટેલનો તથા શ્રી નટરાજ શર્માનો, પ્રો. રમણ સોની તથા પ્રો. જયદેવ શુક્લનો ખૂબ જ ઋણી છું. પરિસંવાદમાં ભાગ લેનાર સર્વ લેખકો, ચર્ચામાં ભાગ લેનાર સહૃદયી મિત્રો, અધ્યાપકો સર્વનો આભારી છું. લેખો પ્રકટ કરવાની સંમતિ આપવા માટે લેખકોનો આભારી છું.

આ સમગ્ર પરિસંવાદને 'એતદ્'માં પ્રગટ કરવાનો અને સમાંતરે પુસ્તકાકારે પ્રગટ કરવાનો નિર્ણય ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રના સંચાલકોએ લીધો. આ માટે તેમણે મને અતિથિ સંપાદક તરીકે આમંત્રણ આપ્યું એ બદલ હું ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટના સંચાલકોનો અને 'એતદ્'ના સંપાદકોનો આભાર માનું છું.

—નીતિન મહેતા

નીતિન મહેતા

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન
[સમય અને સંદર્ભ–કેટલાક–મુદ્દાઓ]

[૧]

સાહિત્યના ઇતિહાસ, વિવેચન, વિભાવના અને આસ્વાદના કેટલાક પ્રશ્નોના સંદર્ભમાં પંડિતયુગ અને 'આજ'ની કેટલીક સમાનતાઓ અને વિષમતાઓની પ્રાથમિક તપાસ કરવાનો અહીં પ્રયત્ન છે.

પંડિતયુગને આપણા આજના વર્તમાન સંદર્ભમાં મૂલવવા જઈએ તો આપણે માટે આસ્વાદના કેટલાક પ્રશ્નો જન્મે. આજને માટે તો પંડિતયુગ કેવળ વર્તમાનની એક વાચના જ બની શકે. આપણે આધુનિક સંવેદનાથી અલગ પડી જઈ પંડિતયુગમાં પ્રવેશ ન કરી શકીએ તો પછી એ પણ પ્રશ્ન રહે કે પંડિતયુગમાં એવાં કયાં તત્ત્વો હતાં જે આપણી વર્તમાન સંવેદનાને સમજવામાં મદદરૂપ થાય. પંડિતયુગ માટે આત્મીયતાનો ભાવ જાગે એનું કારણ સાહિત્ય-કળા તથા અન્ય વિદ્યાશાખાઓ માટેની તેઓની અનન્ય લગની અને અનેક પ્રશ્નો, મૂંઝવણો વિશેનો સઘન આત્મીયતાભર્યો તેઓનો વિચારવિમર્શ.

તે સમયના સાક્ષર-ચિંતકોની મૂંઝવણ ભારતીય દર્શનમાં પોતાનાં મૂળિયાં શોધવાની હતી એવું સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનું માનવું છે, તો સાથે સાથે વીસમી સદીની શરૂઆતમાં વૈચારિક આંદોલનોનો પશ્ચિમમાંથી જે પ્રવાહ આવ્યો તેને સમજવાની પણ હતી. ગોવર્ધનરામ, કાન્ત અને મણિલાલની વિચારધારાઓ અને સર્જનમાં આ અનુભવી શકાય છે. આપણે પણ કદાચ એવી દ્વિધાની ભૂમિકાએ મુકાયા છીએ.

સ્વકીયતા પામવાની આપણી પણ મથામણ છે. આપણા સંદર્ભોની તપાસ માટે આજે ઓગણીસમી સદી તરફ મીટ માંડીએ છીએ. ભારતીય દર્શન, પાશ્ચાત્ય-દર્શન અને સૌંદર્યશાસ્ત્રને સમજવાની મથામણો કરીએ છીએ.

પંડિતયુગને તેના સમય વિશેષથી ખસેડી, દૂર લઈ જઈ જોઈએ તો આજે બદલાતી વિવેચનની વિભાવનાઓના સંદર્ભમાં તેની તપાસ કરનાર માટે કયા પ્રશ્નો જન્મશે ? પરસ્પર વૈચારિક વિરોધો અને અસંગતિના ભોગે પણ આ નિમિત્તે થોડું સહચિંતન કરીએ.

[૨]

સર્જન એ સંકુલ વાસ્તવ છે. ઇતિહાસની આ ક્ષણે તો સર્જન પસંદગી અને તેમાંથી મુક્તિ આપનાર ઘટના જ છે. કૃતિની વાચનપ્રક્રિયાનાં કેન્દ્રો સમયે સમયે બદલાતાં રહેતાં હોય છે. સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે બદલાતી જતી રુચિનો, સમયે સમયે થતાં કૃતિઓનાં અર્થઘટનોનો અને વિવેચનની બદલાતી જતી વિભાવનાઓના સંદર્ભોનો ઇતિહાસ.

સર્જનની વાસ્તવિકતા કઇ છે તેને શોધવાના પ્રયત્નો ઇતિહાસ, વિવેચન અને વિભાવના કરતાં હોય છે. આપણો આધુનિકયુગ એક અર્થમાં જોઈએ તો, પંડિતયુગની રોમેન્ટિક વિચારણાની જેમ, પોતાના સમયના વાસ્તવને સમજવાનો વિસ્તાર જ છે. પંડિતયુગ પોતાના વાસ્તવને સમજવા માટે તથા તેનાથી હઠપૂર્વક દૂર જવાના જે જે ઉપક્રમો યોજે છે તેની તપાસ આજે પણ આપણી જિજ્ઞાસાનો વિષય બની શકે તેમ છે.

પંડિતયુગમાં કે આજના યુગમાં સાહિત્યિક વિભાવનાઓનો ઉદય માત્ર સર્જાતા સાહિત્યમાંથી જ થયો છે તેવું આપણે સ્વીકારી શકીશું નહીં. અત્યારે સર્જાતા કેટલાક સાહિત્ય વિશે શિરીષ પંચાલનો મત એવો છે કે આજે રચાતું મોટાભાગનું સાહિત્ય એ સાહિત્યપ્રેરિત સાહિત્ય છે અને તેનું વિવેચનપ્રેરિત વિવેચન લખાયા કરે છે. અલબત્ આવી પરિસ્થિતિ આજે જ છે એવું નથી, ગાંધીયુગ કે પંડિતયુગ આમાં અપવાદ રૂપ નહોતા. આજે લખાતી મોટાભાગની કવિતાઓનો અભ્યાસ જ ઘણું સૂચવી જશે. ક્યાં છે કવિતા તે પૂછવાનું મન થાય છે.

મૂળ સવાલ તો છે કૃતિની તપાસમાં આપણા અભિગમનો. કૃતિની તપાસમાં આપણે કઈ પોઝીશન લઈ ચાલીએ છીએ, તેની તાર્કિક સંગતિ સાંગોપાંગ જાળવીએ છીએ ખરા ?

કૃતિના ભાવનનાં કેન્દ્રો જો સમયે સમયે, સંસ્કૃતિના જુદા જુદા તબક્કે બદલાયાં કરતાં હોય તો નર્યો ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય કે સાંસ્કૃતિક સાપેક્ષતા-

વાદ કૃતિના વાસ્તવ અને તે દ્વારા અસ્તિત્વના વાસ્તવને સમજવામાં કેટલી મદદ કરે? આ ઇતિહાસ કે સંસ્કૃતિ કૃતિના ભાવન દરમ્યાન ભાવકમાં રચાતાં આવતાં હોય છે. ઘણી વાર એવું બનતું હોય છે કે ઇતિહાસનું સત્ય મારી ભાવકતાનું સત્ય ન પણ બને, અને એવો આગ્રહ રાખી ન શકાય. આજનો ભાવક પોતાના આસ્વાદમાં ખલેલ પહોંચાડનાર ઇતિહાસ કે સંસ્કૃતિને ન પણ સ્વીકારે. પ્રશ્ન છે કૃતિમાં તેના સંરચનાગત સમ્બન્ધોનો. આ મુદ્દાનો જુદા સંદર્ભમાં પણ વિચાર કરી શકાય જ્યાં ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિ બંનેના ઊંડા સમ્બન્ધો જળવાયા હોય. ખાસ કરીને પાશ્ચાત્ય સૌંદર્યશાસ્ત્ર ને ભારતીય રસમીમાંસામાં આ વલણો વિવેચનની બદલાતી જતી વિભાવનાનાં સંદર્ભમાં એકબીજા જોડે ક્યાંક સંકળાયેલાં છે. પશ્ચિમમાં જે સૌન્દર્યશાસ્ત્ર રચાયું અને અત્યારે રચાઈ રહ્યું છે તે કૃતિ સાથેના ઘનિષ્ટ સમ્બન્ધમાંથી રચાયું છે. પોતાની સંસ્કૃતિ અને સમય સાથેની મથામણમાંથી રચાતું આવે છે. વીસમી સદીના બે મહત્ત્વના વિચારકો-વિવેચકો રોલાં બાર્થ અને ઝાક્ દેરિદાની સાહિત્ય વિચારણા આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય. બંનેની વિચારણા પાછળ પોતાના ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિનો ઊંડો અભ્યાસ છે તેથી તેઓ પોતાની 'આજ'ને ઝાંખપ વિના જોઈ શકે છે. આ અર્થમાં આપણે આપણા ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિને સહૃદયતાથી જાણીએ. આપણા ભાવન આડે આ ઇતિહાસ કે સંસ્કૃતિ દીવાલ ઊભી ન કરે, સેતુ રચે તે સભાનતાથી. એક એવો મત પ્રવર્તે છે કે 'સાંસ્કૃતિક સાપેક્ષતાવાદ' બે સમય, બે સંસ્કૃતિની કેટલીક કૃતિઓની સંરચનાઓના તુલનાત્મક અભ્યાસમાં મદદરૂપ થાય. આમ કૃતિને જોવા-તપાસવાની, અનુભવવાની વિભાવનાઓ બદલાતી રહે, એક વિભાવના બીજી વિભાવના પર આક્રમણ કરે તેવું પણ બને. પણ આ વિભાવનાઓ કેટલાક વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતોની જેમ સમયે સમયે ખોટી પડે છે, એવું નથી. આજે તો વિજ્ઞાનનો પણ આત્મલક્ષી ભૂમિકાએથી કેટલાક વિચાર કરે છે. આપણા કૃતિના આસ્વાદને કોઈ પણ અભિગમ સમૃદ્ધ બનાવતો હોય તો તેની સામે વાંધો હોઈ શકે નહીં.

અનેક સાહિત્યિક વિભાવનાઓથી સજ્જ હોવું તે એક વાત થઈ પણ આ વિભાવનાઓ જ્યારે આક્રમક થઈ વિવેચક પર વર્ચસ્ જમાવે ત્યારે કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય. આપણી રસમીમાંસા અને ફિનોમિનોલોજીને હર્મ્યુનિટિક્સની વિચારણા તો વારંવાર આપણને કહે છે કે વિવેચનનાં ગૃહીતોથી મુક્ત થઈ, સહૃદયતાથી કૃતિ તરફ વહેવાનું છે તો જ કૃતિ આપણી સન્મુખ પ્રગટ થશે. કૃતિના સંદર્ભ વિના વિભાવનાઓની વાત કરવી સહેલી છે. ગુજરાતી વિવેચનની અનુવાદની કક્ષાએ જે અધોગતિ થઈ છે તેમાં તો ખાસ. આમ પણ આપણી

મોટાભાગની વિવેચન પ્રવૃત્તિ અનુવાદ વૃત્તિથી કેટલી આગળ વધી છે તેની તપાસ કેટલીક કૃતિના વિવેચનના સમ્બન્ધમાં કરવાનો સમય થઈ ગયો છે. કૃતિનો સામનો કરવાનો આવે છે ત્યારે માત્ર વિભાવનાઓમાં રાચતા વિવેચકો માટે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. પંડિતયુગની સાહિત્યિક વિભાવનાઓ અને કૃતિઓ ક્યાં, કયા બિન્દુએ મળે છે? તે સમયના સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને તે સમયે રચાયેલી કૃતિઓ વચ્ચે મનમેળ કેમ નથી? આજે પણ આ પ્રશ્ન પૂછી શકાય. જુદા સંદર્ભમાં, જુદી સજ્જતાથી. કૃતિને તપાસવાનાં આપણાં 'મોડેલ' ક્યાં છે? આજે આપણે વિવિધ સાહિત્યિક વિભાવનાઓનાં અને ચિંતનના ફલક પર મૂકાયાં છીએ, કોઈ પણ મોડેલ અયોગ્ય છે એ કહેવાનો અહીં આશય નથી. જો કે આપણી પદ્ધતિ વિશે વિચારી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની વિવેચના કરતાં આપણે પશ્ચિમની નવલકથાની વિભાવનાનું મોડેલ ઉપયોગમાં લીધું, કાન્તની કવિતાને પૂર્વ-પશ્ચિમની રસમીમાંસાને આધારે તપાસવાના કેટલાય પ્રયત્નો કર્યા, તેનાં સારાં-માઠાં બંને પરિણામો આજે આપણે જોઈ શક્યા છીએ. આ મોડેલોના આધારે આપણે કયા સૌંદર્યશાસ્ત્રની રચના કરવા માગીએ છીએ?

કોઈ પણ સાહિત્યિક વિભાવના કૃતિને મુક્ત બનાવે છે? ભાવકતાને સ્વતંત્ર રાખે છે? રેને વેલેક કહે છે કે વિભાવનાઓ અને મૂર્તસર્જન સામસામે આવે છે ત્યારે જ ખરેખર વિવેચકની કસોટી થાય છે. સાથે એવું પણ થાય કે ખરેખર સાહિત્યિક વિભાવનાઓનું અસ્તિત્વ છે ખરું? એ માત્ર અભ્યાસના વિષય પૂરતી, યુનિવર્સિટીઓ પૂરતી, પરિસંવાદો પૂરતી મર્યાદિત તો નથી બની ગઈને? આ વિભાવનાની બહાર ક્યાંક સાહિત્ય રહી જતું નથી ને? અથવા આ વિભાવનાઓ પરિસંવાદની સંસ્કૃતિમાં ડંફાસ મારવાની ડોળ-ઘાલુ પ્રવૃત્તિ તો નથી બની ગઈ ને? આવા પ્રશ્નો કેટલાક સચેતસ ભાવકોમાં ઊંડા અસંતોષથી હમણાં હમણાં જાગે છે. આ ઉપરાંત કૃતિની વિવેચનામાં પ્રયોજાતી કેટલીક ચલણી સંજ્ઞાઓ વિશે પણ વિચાર કરવાનો રહે.

કાર્લ પોપર જેને 'Unity of Methods' કહે છે, જેમાં વિવિધ વિભાવનાઓ સાહિત્યને સમજવાની કોઈ આદર્શ ભૂમિકા પૂરી પાડે. અલબત્ત આ આદર્શ શક્ય છે ખરો? સાહિત્યનું ધારક બળ કયું? આજે મને 'સરસ્વતીચંદ્ર' કે કાન્તનાં ખંડકાવ્યો સ્પર્શી જતા હોય તો તેનું ધારક બળ કયું? તે સમયના સંદર્ભો મારી આજની, આ ક્ષણની ભાવકતામાં ક્યાંક સંકળાય છે. ક્યારેક તેનાથી મારી ભાવકતા છંછેડાય છે, મને આનંદ અને શારી નાખે તેવી વેદના પણ કૃતિઓનું ભાવન કરતાં કેમ થાય છે? સાહિત્યની વિભાવના માત્ર

અનુભવના સ્વરૂપને બદલવામાં, મારી હયાતીને અજવાળવામાં કોઈ ભાગ ભજવે છે ખરી ? એવું કયું તત્ત્વ છે જ્યાં ગુર્જુ અને કાન્તની કવિતા કે 'સરસ્વતીચંદ્ર' જ રહે અને બધું ઓગળી જાય. આવા સમ્બન્ધો જોડી આપતી વિભાવનાનું અસ્તિત્વ છે ખરું ? મારા ભાવનમાં ક્યાંક છે, વ્યાખ્યાબદ્ધ થયું નથી. કોઈ પણ વિભાવના સાહિત્યને અમૂર્ત ન બનાવે તે જ ઇષ્ટ પરિસ્થિતિ ગણાવી જોઈએ. આ અને આવા પ્રશ્નો પંડિતયુગના સંદર્ભે એક કામચલાઉ ભૂમિકા તરીકે આપણે સાથે મળી વિચારીએ. સંમતિ માટે નહીં, સર્જન ભાવન અને સર્જકતાના ગૌરવ માટે. સાહિત્ય માટેના સ્નેહથી, આદરથી. પ્રજ્ઞાની તેજસ્વિતાથી અને હૃદયની ઉષ્માથી.

[૩]

અહીં પંડિતયુગનું સર્જન, વિવેચન અને જીવનદર્શન જેવા મોટા ફલકને આવરી લેતા વિષયોની પ્રાથમિક તપાસ કરવામાં આવી છે. ભારતીય રસમીમાંસા અને પાશ્ચાત્ય સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં જે કંઈ મહત્ત્વની વિચારણા વિવેચન અને વિભાવનાના ક્ષેત્રમાં આજ સુધી થઈ છે, તેનાથી આપણા કેટલાક વિવેચકો સદ્યજ્ઞાત છે. આવી સજગ ચેતના ધરાવતો વિવેચક આ પંડિતયુગને કઈ રીતે જુએ છે, તેના વિવેચનાત્મક પ્રતિભાવો કયા પ્રકારના છે તે જોઈએ.

'પંડિતયુગની કવિતા' વિશે ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ બૃહત્ પરિપ્રેક્ષ્ય લઈ કેટલાક મુદ્દાઓ ઉપસાવ્યા છે. સુધારકયુગની તથા ગાંધીયુગની કવિતા વધારે પડતી સામગ્રીપ્રધાન હતી અને તેમાં વારંવાર કાવ્ય પોતાનું કેન્દ્ર ચૂકી જતું, પંડિતયુગ તથા પ્રહ્લાદ પારેખ પછી કવિતા શુદ્ધ કલા ભણી કેવી રીતે વળે છે તેનો નિર્દેશ તેઓ કરે છે. કાન્તની કવિતાના કળાતત્ત્વને તેઓ સઘનતાથી અને સ્નેહથી મૂલવે છે. નરસિંહરાવ, નાનાલાલ, બ. ક. ઠાકોર અને અન્ય કવિઓની કવિતા વિશે, પંડિતયુગની કાવ્યવ્યાખ્યાઓ વિશે, એમણે કેટલાક ચિન્ત્ય અભિપ્રાયો આપ્યા છે જે સમર્થન અને તાર્કિક સંગતિની અપેક્ષા જગાડે. તે સમયની કાવ્યવિચારણા તે સમયે લખાતી કવિતામાંથી જન્મી છે કે કોઈ પૂર્વવર્તી વિચારણાઓમાંથી, આ પ્રશ્ન આજે આપણને થાય. પંડિતયુગની કવિતામાંથી કયા પ્રકારનું રસશાસ્ત્ર પ્રગટ થાય છે તથા આજની સંવેદનાને આમાંનાં કેટલાંક કાવ્યો સ્પર્શતાં હોય તો તેની પાછળ આપણું કયું રસશાસ્ત્ર કામ કરે છે એ વિશે આપણે વિચારવું જોઈએ. તે સમયે પ્રવર્તતી અનેક કાવ્યશૈલીઓ, ભાષાનાં અલગ અલગ પોત વિશે પણ આગળ કૃતિઓની નિકટ જઈ આપણે કેટલીક ચર્ચા કરવાની રહેશે. બ. ક. ઠાકોર, નાનાલાલ અને કાન્તની

કવિતા કયા કયા ધ્રુવો તરફ ગતિ કરે છે તેનો નિર્દેશ ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા કરે છે. આ સર્જકો સમયનો સંદર્ભ ક્યાં ક્યાં જાળવે છે, ક્યાં ઊફરા જઈ પોતાની આગવી દિશા શોધવાની મથામણ કરે છે, ક્યાં સફળ જાય છે. આ અને આવા અનેક પ્રશ્નો આ નિમિત્તે જન્મે તે સ્વાભાવિક છે. આમ તો પંડિતયુગના કેટલાક કવિઓ જુદા જ અભ્યાસલેખની અપેક્ષા જગાડે એવા સમર્થ છે. પંડિતયુગની કવિતા સુધારકયુગ સામેના અને પોતાના સમયની લખાતી આવતી કવિતાના પ્રતિભાવોમાંથી જન્મી છે તે મુદ્દો અભિપ્રાયના સ્તરે, આપણી વિચારણા માટે, ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ ઉત્તમ રીતે ઉપસાવી આપ્યો છે. અને પંડિતયુગની કવિતાની વિવિધ ધારાઓ વિશે પુનઃ પુનઃ વિચારવાની તક આપણને આ અભ્યાસલેખ પૂરો પાડે છે.

શિરીષ પંચાલે 'પંડિતયુગનું કથાસાહિત્ય'માં 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખી, ઐતિહાસિક સંદર્ભો અને આધુનિક કલાવિચારણાના સંદર્ભમાં તેનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. તથા 'સરસ્વતીચંદ્ર'નાં રસસ્થાનોનો વિશદતાથી, તાર્કિક ભૂમિકાએ, ઊંડાણથી વિવેચનાત્મક પરિચય કરાવ્યો છે. પંડિતયુગની આ મહત્ત્વની કૃતિ સમયે સમયે વિવેચકોને મૂંઝવતી રહી છે. તેની સાથે ફાવે તે પ્રકારનો વ્યવહાર કેટલાક વિવેચકોએ કર્યો છે. ક્યારેક તો ગોવર્ધનરામના જીવનદર્શનના સંદર્ભમાં જ તેનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. આજે લગભગ સો વર્ષે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની બરોબરી કરી શકે કે તેને ઓળંગી શકે એવા પ્રકારની નવલકથા લખાઈ નથી. આપણા સર્જકો તથા વિવેચકો બંનેને આ નવલકથાએ વારંવાર પડકાર્યા છે, મૂંઝવ્યા છે. વચ્ચે રૂપરચનાવાદી અભિગમથી તથા પશ્ચિમની નવલકથાઓનાં મોડેલને આધારે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને મૂલવવાના પ્રયત્નો થયા. તેના વિશે કેટલીક કટાક્ષમય નિંદા પણ થઈ. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની ચર્ચા દરમ્યાન જણાવ્યું કે 'આ ઊંડાણવાળો, વિગતલક્ષી નિબંધ આ પ્રકારની ભૂલોને શક્તિથી ઓળંગે છે' 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં મહાકાવ્યનું પરિમાણ છે. તેને ભારતીય કથાસાહિત્યના સંદર્ભમાં મૂલવવી જોઈએ એ શિરીષ પંચાલનો મુદ્દો મહત્ત્વનો છે. 'સરસ્વતીચન્દ્ર' એ અનેકકેન્દ્રી નવલકથા છે. વાચન પ્રક્રિયાના બદલાતાં કેન્દ્રો, કોઈ પણ સમયના ભાવકને તેના વિશે વાત કરવાની રસિક ફરજ પાડે છે. ગોવર્ધનરામે આ કૃતિની રચના કરતાં કરતાં પોતે જ તેનું વિઘટન પણ સાથે સાથે કર્યું છે. સર્જક અને વિવેચક ગોવર્ધનરામના બંને પાસાં કેવી કલાત્મકતાથી અવિનાભાવે અહીં સંકળાયાં છે તેનો ખ્યાલ પણ આ નિબંધમાંથી મળી રહે છે. ભાષાનું વાસ્તવ તથા અસ્તિત્વનું વાસ્તવ બંને અહીં કેવા કેવા સંદર્ભો રચે છે તે તપાસનો મુદ્દો બની શકે તેમ છે.

ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં નિરૂપેલું કલ્યાણગ્રામ હમેશાં વિવાદનું કેન્દ્ર રહ્યું છે. વાસ્તવવાદી નવલકથાકારો આ વાત સહજપણે ન પણ સ્વીકારે. ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિ કલ્યાણગ્રામની યોજના પાછળ શી હતી, તેનો ભાવનાવાદી રોમેન્ટિક આદર્શવાદ કેવો હતો તે તો એક વાત થઈ પણ સમગ્ર નવલકથાના કલાત્મક સંયોજનમાં તેનું મૂલ્ય શું છે તે શિરીષ પંચાલે સમજાવ્યું છે. 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'નો અંત તથા 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના અંતની આ યોજનાને લેખમાં સામસામાં મૂકી વિરોધાવ્યાં છે, સરખાવ્યાં છે. આ નિરીક્ષણ સાથે આપણે અમુક અંશે મતફેરવાદી થવું પડે. કારણ કે 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' તથા 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સર્જકોના વાસ્તવ વિશેના, જીવન વિશેના કયા પ્રકારના વિચારો હતા, તેની કૃતિના ભાવન દરમ્યાનની મધ્યસ્થથી આપણે સહજતાથી સ્વીકારી શકીશું ખરા ? છતાં નોંધવું જોઈએ કે ગોવર્ધનરામે રચનારીતિના વૈવિધ્ય દ્વારા જીવનની સંકુલતાઓ અને વાસ્તવના કેવા કેવા સંકેતો પ્રગટાવ્યા છે તથા જીવનની નોખી નોખી મુદ્રાઓનાં કેવાં ઊંડાણભર્યાં પરિમાણો સમજ-દારીથી દર્શાવ્યાં છે તેની નોંધ શિરીષ પંચાલે લીધી છે.

આ નવલકથામાં વાર્તા કહેવાની અનેક રીતિઓનો, અનેક શૈલી અને રજિસ્ટરોનો વિનિયોગ થયો છે. આ કૃતિની સંરચનાવાદી અને શૈલીવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ હવે પછીના અભ્યાસીઓ ચર્ચા કરે તો તેમાં બીજાં કેટલાંયે સૌન્દર્ય-સ્થાનો આપણી તપાસ માટે ખુલ્લાં થાય. ઉમાશંકર જોશી, સુરેશ જોષી, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કરેલી મહત્ત્વની વિચારણાઓ પછીની એક સીમાચિહ્ન જેવી વિચારણા અહીં થઈ છે. શિરીષ પંચાલના આવનાર પુસ્તકનું, 'સરસ્વતીચંદ્ર' વિષયક આ પ્રકરણ અત્યારે તો ઘણી નવી શક્યતાઓ ઊભી કરવાની ક્ષમતા ધરાવે છે તે વિવેક ભૂલ્યા વિના, તટસ્થતાથી કહી શકાય.

પ્રમોદકુમાર પટેલે પંડિતયુગના સૈદ્ધાંતિક વિવેચનના પાસાંને આનંદશંકર ધ્રુવ, નરસિંહરાવ, રમણભાઈ નીલકંઠ તથા મણિલાલ અને બ. ક. ઠાકોરની વિચારણાના સન્દર્ભમાં વિગતે અવલોક્યું છે. કાવ્યસાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિક પીઠિકા દરેક વિચારકની અલગ અલગ છે. સર્વકાલીન કાવ્યશાસ્ત્ર નિર્માણ કરવાનો દરેક વિવેચકનો આદર્શ રહ્યો છે. દાર્શનિક પરિભાષાનો આશ્રય લઈ કળાકૃતિની વાત કરવાનું તેઓને વધારે અનુકૂળ આવે છે. પંડિતયુગના વિવેચકોએ ભારતીય દર્શનશાસ્ત્ર, નીતિશાસ્ત્રનો ઊંડાણપૂર્વક અભ્યાસ કર્યો છે, પશ્ચિમના દર્શનશાસ્ત્ર, નીતિશાસ્ત્ર અને સૌંદર્યશાસ્ત્રના સંપર્કમાં તેઓ રહ્યા છે. છતાં બંનેના વિનિ-યોગમાં તેમની કલારસિક દૃષ્ટિને ક્યાંક ઝાંખપ લાગી છે. તે વારંવાર આપણને

દેખાઈ આવે છે. તેઓ કોઈ ને કોઈ વિચારણા લઈ કૃતિ પાસે જાય છે અને કૃતિના ભાવન દરમ્યાન જે વિચાર કે વિભાવના જન્મવાં જોઈએ તેની લગભગ ઉપેક્ષા સેવે છે. આમ તેમના સૌન્દર્યશાસ્ત્ર અને કૃતિઓનાં થયેલાં મૂલ્યાંકનો વચ્ચે કોઈ સુખદ મેળ જોવા મળતો નથી. તો તેનું કારણ શું ? તેઓની દાર્શનિક પીઠિકા અપૂર્ણ હતી કે પછી રસિકતાને મુક્ત મને પ્રગટ કરવામાં કશુંક વચ્ચે આવતું હતું આ પ્રશ્નનો પણ વિચાર કરવો જોઈએ.

પંડિતયુગમાં કવિતા, તેની ઉત્પત્તિ અને સ્વરૂપ વિશે જે વિચારો થયા તેનો વિવેચનાત્મક ઇતિહાસ પ્રમોદકુમાર પટેલ આપે છે. તેમણે સુધારકયુગથી પંડિતયુગ સુધી આવતાં આપણી કાવ્યવિચારણા કઈ કઈ રીતે બદલાઈ તે દર્શાવી આપ્યું છે. કવિતા અને તેનું સ્વરૂપ, રચનારીતિના પાયાના પ્રશ્નો પંડિતયુગમાં જે રીતે છેડાયા તેની વાત મુદ્દાસર પ્રમોદકુમાર પટેલે કરી છે. આ ઉપરાંત પાશ્ચાત્ય વિવેચનના સંસ્કારોથી આપણી કાવ્યવિચારણામાં કેવાં કેવાં વૈચારિક પ્રસ્થાનો થયાં તેમની પણ નોંધ લીધી છે. પ્રમોદકુમાર પટેલના નિબંધનો મોટોભાગ રમણભાઈ નીલકંઠની સૈદ્ધાંતિક વિચારણાને તાર્કિકતાથી તપાસે છે પણ આજની કાવ્યવિચારણા સાથે તેને કોઈ પ્રકારનો સમ્બન્ધ છે કે નહીં તે પ્રશ્ન તો રહે જ છે. પંડિતયુગમાં કવિકર્મ તથા કવિચિત્તના વ્યાપારો વિશે ઊંડાણપૂર્વક ચર્ચા ભાગ્યે જ થઈ છે. મોટે ભાગે તો કાવ્યને નિમિત્ત બનાવી આપણા આ સાક્ષર વિવેચકોએ તાત્ત્વિક ચર્ચા પ્રત્યે જ વધારે આદર બતાવ્યો છે. તેથી કાવ્યચર્ચામાં પાયાની અસંગતિભરી તાર્કિકતા જ પ્રવેશી ગઈ છે. કાવ્યની વ્યાખ્યાઓ આપવાનો આ વિદ્વાનોને જેટલો ઉત્સાહ છે તેટલો તેને પ્રમાણવાનો નથી, અને જે ભૂમિકાએથી તેઓ કાવ્ય પાસે જાય છે ત્યાં કાવ્યવિવેચનને બદલે આપણા હાથમાં તો તત્ત્વનું ટૂંપણું જ આવે છે.

ખરેખર તો પંડિતયુગના વિવેચનની ભાષા કેવી હતી, તેઓ શા માટે અમૂર્તીકરણમાં રાચે છે તેની તપાસ થવી જોઈએ. મૂર્ત કાવ્યવિવેચનના આગ્રહી આ વિવેચકોની વિવેચનામાં ઘણી વાર કવિતાની સૂઝનો અભાવ મુખર થાય છે. તેઓનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર રચનાની તપાસ કરવામાં લગભગ નિષ્ફળ ગયું છે. તેઓની પાસે માત્ર આદર્શીકૃત મેટાફિઝિક્સ છે. પૂર્વ-પશ્ચિમના નીતિશાસ્ત્ર અને દર્શનશાસ્ત્રની તેઓ વિવેચનમાં ભેળસેળ કરી નાખે છે અને વિવેક ચૂકી જતા હોય તેવું પણ વારંવાર લાગે છે. આનંદશંકર, મણિલાલ કે બ. ક. ઠાકોર જેવા પંડિતોની કાવ્યવ્યાખ્યાઓ માત્ર 'બ્લૅંકેટ ટર્મ' બની રહે છે. આ કાવ્યવ્યાખ્યાઓના પથરાટ નીચે ભાગ્યે જ કોઈ રચનાને આપણે મૂકી શકીએ. ઘણીવાર, આ પથરાટવાળી વિચારણાઓ નીચે કવિતા ઢંકાઈ ગયાના દાખલાઓ ઓછા

નથી. પંડિતયુગે મુખ્ય કામ તો એ કરવાનું હતું કે તે સમયે રચાતી આવતી કૃતિઓ દ્વારા તે સમયનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર ઊભું કરવું. તેને બદલે આપણે તેનાં સૌન્દર્યશાસ્ત્ર—રસમીમાંસા અને કૃતિ વચ્ચે ભાગ્યે જ કોઈ સમ્બન્ધ જોડી શકીએ છીએ. તેઓની રસમીમાંસા અને રચાતી કૃતિઓ વચ્ચે 'યોગ્યતા વિરહ' વિશેષ જોવા મળે છે. આ બધામાં ક્યાંક આશ્વાસન, કોઈનીયે વિચારણામાં મળતું હોય તો તે રમણભાઈ નીલકંઠની વિચારણામાં મળે છે. આ ઉપરાંત તે સમયનાં અન્ય સાહિત્યપ્રકારોમાં જોવા મળતી પરિસ્થિતિ વિશે ભવિષ્યના અભ્યાસીઓએ નવેસરથી વિચારવાનું રહેશે. જો કે પંડિતયુગની મોટાભાગની સૈદ્ધાંતિક વિચારણા કાવ્યને કેન્દ્રમાં રાખી થઈ છે.

પંડિતયુગની વિવેચના જેવી સ્થિતિ આજે લખાતી વિવેચના અને સર્જાતી કૃતિઓ વચ્ચે ઘણી વાર જોવા મળે છે. ઘણી વાર આપણે સારા 'વાચક' છીએ તેની છબિ ઘોંઘાટ કરી ઉપસાવીએ છીએ. પણ કૃતિની મોઢામોઢ જતાં તે છબિનું શું થાય છે તે તો કોઈ પણ સચેતસ ભાવક, કોઈપણ યુગમાં જોઈ શકે છે. આપણાં વિવેચનનાં ઓજાર હજી સુધી આપણે કેમ ઊભાં કરી શક્યાં નથી ? કોઈ વાર તો એક જ કૃતિના વિવેચનમાં ત્રણચાર અભિગમો અર્થહીન રીતે અથડાતા જોઈ શકાય છે. આપણી રસમીમાંસાનો અહીં કોઈ પ્રશ્ન નથી પણ આપણી પદ્ધતિ વિશે શ્રદ્ધા જાગતી નથી.

પંડિતયુગનું 'કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન' જયંત પારેખના મતે લગભગ નિષ્ફળ ગયું છે. કૃતિનો આદર્શ, તેની દાર્શનિક વિચારણા એક વાત થઈ, પણ કૃતિનો જ્યારે ખરેખર સામનો કરવામાં આવે છે ત્યારે આપણું વિવેચન ક્યાં મૂંઝાય છે, ક્યાં મુશ્કેલીઓ ઊભી કરે છે તેની ચર્ચા સંક્ષેપમાં જયંત પારેખ કરે છે. અને આપણા કહેવાતા દુરારાધ્ય વિવેચકો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં કેવા પાછા પડે છે તે નરસિંહરાવની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના તપાસતાં તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. નરસિંહરાવનું 'ગુજરાતનો નાથ'નું વિવેચન અતિઉત્સાહ, રાગદ્વેષયુક્ત વિચારણા અને અતિપ્રશંસાથી કેવું દૂષિત થયું છે તે આપણે જાણીએ છીએ. મુનશીને ન્યાય કરવા જતાં વિવેક ક્યાં ચૂકી જવાયો છે તે જયંત પારેખે બતાવ્યું છે. બ. ક. ઠાકોરનું વિવેચન પણ ઘણી વાર નબળા કવિને ઊંચે આસને બેસાડે છે. એ જમાનામાં પણ પ્રસ્તાવનાઓ લખાતી, સમ્બન્ધો સચવાતા, કોને ઊંચે ચઢાવવો કોને પાડવો તેની રમત રમાતી અને કૃતિની વાત કરતા હોય એવો ડોળ ગોળગોળપણે ચાલુ રહેતો. અને કૃતિ સિવાયનાં અન્ય ધોરણોથી કૃતિની તપાસ, આજની જેમ જ, મોટે ભાગે થતી. શોધનારને ઘણાં ઉદાહરણો જડી આવશે. કોઈ વાર એવું પણ બનતું કે કૃતિ તો પોતાના

વિચારોની સ્થાપના કરવા માટેનું નિમિત્ત બની જતી. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનને નામે જૂથવાદને પ્રોત્સાહન આપવું, સિદ્ધાંતોનો છડેચોક ભંગ કરવો, આડંબરી અને આલંકારિક ભાષામાં નબળી કૃતિઓનાં વખાણ કરવાં કે ઉત્તમ કૃતિને વખોડવી—આ પરંપરા અત્યાર સુધી વિસ્તરેલી છે. આ અર્થમાં પણ પંડિતયુગ સાથેનું આપણું અનુસન્ધાન મૂલવવા જેવું ખરું.

પંડિતયુગમાં રમણભાઈ નીલકંઠે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં લગભગ તટસ્થતા જાળવી છે તે જયંત પારેખે નોંધ્યું છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને કાન્તની કેટલીક રચનાઓનું થયેલું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન જે રીતે થયું છે તેની સંક્ષિપ્ત ચર્ચા જયંત પારેખે કરી છે. પંડિતયુગના વિવેચકો નાનાલાલના નાટકને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂલવી શક્યા નથી. ભાવના, આદર્શોથી અભિભૂત થયેલો પંડિતયુગનો વિવેચક કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં ક્યાં ક્યાં વિવેક ચૂકી ગયો છે તે કેટલીક કૃતિઓના સંદર્ભમાં જયંત પારેખે દર્શાવી આપ્યું છે.

વિવેચનમાં પ્રયોજાતી સંજ્ઞાઓ વિશે આજની જેમ એ સમયે પણ અરાજકતા પ્રવેશેલી હતી. રચનારીતિની વાત કરનાર વિવેચક છંદ, અલંકાર, વર્ણનોની વાત કરે, તે ચીંધી બતાવે પણ કૃતિ સમગ્રમાં તેના આયોજનની કલાત્મક અનિવાર્યતા શી હતી તેનો નિર્દેશ ન કરે. કાન્તની કવિતાનું, 'સરસ્વતીચંદ્ર'નું અને નાનાલાલની કૃતિઓનું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન કેમ નિષ્ફળ ગયું તે વધારે ઉદાહરણો લઈ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર હતી. બ. ક. ઠાકોરની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનાં ઘણાં તપાસ યોગ્ય પાસાંઓ વિશે વિચાર-વિમર્શ કરવાનું રહી ગયું. ખાસ કરીને પંડિતયુગમાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન કરનાર વિવેચકોનો રસમીમાંસા વિશેનો ખ્યાલ, તેમનાં વિવેચનમાંથી કેમ પ્રગટ ન થયો, આ ઉપરાંત દર્શન અને નીતિની ભાષા પરિભાષાઓએ તેઓને કૃતિથી કેમ દૂર કર્યા તથા કૃતિની આત્મસંજ્ઞા પામવામાં તેઓ કેમ નિષ્ફળ ગયા અને તેઓની વાચનપ્રક્રિયામાં શું શું વિસારે પડ્યું તે પણ હવે પછી આપણે વિચારવાનું રહેશે. આમ પણ જ્યોફ્રે હાર્ટમેન જેવા વિવેચક તો માને છે કે વિવેચન એ છાપખાનાની એક ભૂલ માત્ર છે. ગઈકાલનું વિવેચન આજે કામ લાગતું નથી. રુચિ અને અર્થઘટનોના પ્રશ્નો પણ આની સાથે સંકળાયેલા છે.

'પંડિતયુગના જીવનદર્શનનું મૂલ્યાંકન' કરતાં જયંત કોઠારી એક મુદ્દો સ્પષ્ટ કરી કહે છે કે પંડિતયુગના વિચારકોએ સર્વવ્યાપી દર્શનના સંદર્ભમાં જીવન જોયું નથી. 'દર્શન' સંજ્ઞાનો પંડિતયુગના વિચારકોએ પોતાને અનુકૂળ અર્થ ઘટાવ્યો છે. અને આ સંજ્ઞાનો ધર્મ અને સામાજિક નીતિમત્તાના વિચાર જેવા સંપ્રત્યયોમાં અર્થસંકોચ કર્યો છે. પંડિતયુગના વિચારકોનું સામાજિક,

દાર્શનિક કે નૈતિક ચિંતન તેમના જમાનાના સાહિત્યમાં કઈ રીતે રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી રૂપાન્તર પામ્યું છે, આ ઉપરાંત આ વિચારણાઓ અને તે સમયે રચાતી કલાકૃતિ વચ્ચે કયા પ્રકારનો સમ્બન્ધ છે તે પાસાંની તપાસ કરવાની રહેશે. ગોવર્ધનરામ, નાનાલાલ, કાન્ત ઇત્યાદિનો ધર્મવિચાર કલાકૃતિમાં આકાર પામ્યો ત્યારે તેનું સ્વરૂપ કયા પ્રકારનું હતું? રસમીમાંસામાં આ નિમિત્તે કયા પ્રશ્નોની ચર્ચા થઈ તથા આ યુગમાં જીવનમીમાંસા અને કળાસૌંદર્ય વચ્ચે સંગતિ જોવા મળે છે ખરી? આ પ્રશ્ન આપણે વારંવાર પૂછવો પડે છે. પંડિતયુગની ખરેખરી કટોકટી એક બાજુથી 'પોતાનાં મૂળિયાં શોધવાની' હતી તો બીજી બાજુથી પોતાના સમયમાં રહી ભૂતકાળ તરફ અને ભવિષ્ય તરફ વિસ્તરવાની પણ હતી. ભારતીય તેમ જ પાશ્ચાત્ય દર્શનશાસ્ત્ર પાસેથી તેઓએ જે કંઈ મેળવ્યું તે માત્ર નૈતિક ભૂમિકાએ રહી, જીવન-સાહિત્ય આદિનો વિચાર કરવા જ મેળવ્યું એવો પ્રશ્ન સહેજે થાય.

પોતાના અસ્તિત્વના વાસ્તવની તપાસ કરવા તેઓ શા માટે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય દર્શન તરફ વળે છે તથા તેમના જીવાતા જીવન સાથે તેમનો પોતાનો કોઈ જીવંત, ચૈતન્યલક્ષી સમ્બન્ધ રચાયો છે ખરો? પોતાના વાસ્તવ પર તેમની કયા પ્રકારની પકડ હતી? મધ્યકાલીન જીવનસંદર્ભ, સુધારાવાદી જીવન-સંદર્ભ તથા પંડિતયુગનો જીવનસંદર્ભ ક્યાંક પણ મળી શકે એવું કોઈ કેન્દ્ર ખરું? આપણી 'આજ' જોડે તે કોઈ સમ્બન્ધ રચી શકે તેવી ભૂમિકા પૂરી પાડે છે કે નહીં? એ જમાનામાં સાહિત્ય અને જીવનદર્શનની શી કટોકટી હતી? ભારતીય વિચારણાના સંપ્રત્યયો સામાજિક દર્શન પાસે આવે છે. ત્યારે કયા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે, તેનાં અર્થઘટનોની તપાસ આપણે કઈ ભૂમિકાએ રહી કરવા માગીએ છીએ—તે પણ હવે વિચારવું પડશે. પૂર્વનિર્ણીત જીવન-દર્શન સર્જનને કેટલું ઉપકારક નીવડી શકે અને આ દર્શન કૃતિમાં પૂરેપૂરું ઓગળે નહીં તો વિવેચન પર તેની શી અસર પડે? સાથે સાથે પંડિતયુગના સૈદ્ધાંતિક વિવેચન અને પ્રતિનિષ્ઠ વિવેચન પર આ જીવનદર્શનનો શો પ્રભાવ પડ્યો અને તેનાં શાં શાં પરિણામ આવ્યાં એ વિશે આપણે વિચારવું પડશે. અલબત્ત જયંત કોઠારીએ નમ્રતાથી જણાવ્યું જ છે કે પંડિતયુગની દાર્શનિક વિચારણાનું મૂલ્યાંકન જ જ્યાં થયું નથી ત્યાં પુનર્મૂલ્યાંકનની વાત કઈ રીતે થઈ શકે. પંડિતયુગની ધાર્મિક, સામાજિક કે નૈતિક વિચારણા આજના ભાવકને કેટલી સ્વીકાર્ય બને તે પણ વિચારવું જોઈએ. કોઈ પણ વિચારણા કે દર્શન આપણને બાંધે ત્યારે કેવાં જોખમી પરિણામો આવે છે તે પંડિતયુગ તથા આપણને બતાવી આપ્યું છે.

જયંત કોઠારીએ પંડિતયુગના જીવનદર્શનનો ઐતિહાસિક સંદર્ભ ઊંડાણથી, વિશદતાથી તથા માર્મિકતાથી રચી આપ્યો છે, સમર્થનો ટાંકી બતાવ્યાં છે અને પંડિતયુગની સામાજિક, ધાર્મિક અને નૈતિક વિચારણાનાં ઘટકતત્ત્વોની તાર્કિક ભૂમિકા તેમણે પૂરી પાડી છે. આવતી કાલના અભ્યાસીએ હવે તેનો સંબંધ તે યુગની સર્જકતા સાથે કેટલી માત્રામાં હતો, તેનાં કયાં પરિણામો આવ્યાં તેની તપાસ કરવાની રહેશે.

'ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન' વિશે પ્રબોધ પરીખે રજૂ કરેલા કાચા મુસદ્દામાં ગોવર્ધનરામની દાર્શનિક વિચારણા, તેનાં મનોમંથનો અને તેની વૈચારિક કટોકટીનો ખ્યાલ આપ્યો છે. દેશકલ્યાણ અને લોકકલ્યાણના પ્રશ્નો ગોવર્ધનરામની વિચારણાના કેન્દ્રમાં છે. 'સાક્ષરજીવન' તથા 'સ્ક્રેપબુક'માં ઉપસતી ગોવર્ધનરામની જીવનદૃષ્ટિનાં કેટલાંક પાસાં આજે પણ આપણને સ્પર્શી જાય છે. તત્ત્વજ્ઞાન તથા સંસારને સમન્વિત કરવાનો ગોવર્ધનરામનો બુદ્ધિયોગ ક્યારેક અસ્તિત્વવાદીઓને પણ ગમે એવો પ્રમાણભૂત છે એવું પ્રબોધ પરીખે ભારપૂર્વક સૂચવ્યું છે, અહીં પણ ગોવર્ધનરામની વેદાન્તની વિચારણા તેના સર્જનમાં કઈ રીતે અનુપ્રાણિત થાય છે તે મુદ્દાની તપાસ કરવાનું બાકી જ રહે છે. ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન અને 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં તેના પ્રગટીકરણ વિશે વધુ તત્ત્વદર્શિતાભરી, ઊંડાણભરી વિચારણા પ્રબોધ પરીખ પાસેથી ભવિષ્યમાં મળશે એવી અપેક્ષા આ મુસદ્દામાંથી ઉપસે છે. પ્રબોધ પરીખે આધુનિક તત્ત્વજ્ઞાનની વિચારણાના સન્દર્ભમાં ગોવર્ધનરામના વિચારલોકને પ્રકાશિત કરી આપ્યો છે.

આ બધા નિબંધોમાં પંડિતયુગના સંદર્ભો કયા હતા, તેનો ઇતિહાસ, તેનો સમય, પરંપરા સાથેનું તેઓનું અનુસન્ધાન ને તેનાથી અળગા થઈ વિચારવાની મથામણો, વિષે વાત થઈ છે. સાહિત્યસર્જન, વિવેચન આદિની તેમની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહેલી તેમની દાર્શનિક પીઠિકા અને અન્ય વિદ્યાશાખાઓ સાથેના તેઓના સમ્બન્ધની તપાસ અહીં થઈ છે. કૃતિને કેન્દ્રમાં રાખી કેટલીક સઘન ચર્ચા થવી જોઈએ તે અહીં થઈ શકી નથી. મોટા ફલક પર જ અહીં કેટલીક વિચારણા થઈ છે. તેથી આ ચર્ચા ક્યાંક કોઈકને ઓછી સંતર્પક, સામાન્ય તારણોમાં સરી પડતી કેટલાક લેખોમાં લાગવા સંભવ છે. પંડિતયુગ વિશે કોઈ અંતિમ નિર્ણય અહીં અપાયો નથી, આપી ન જ શકાય. અહીં પંડિતયુગ અને આપણા સંદર્ભોની તપાસ કરવાની અપેક્ષા હતી. વિશાળ સંદર્ભ રચીને ભવિષ્યના સઘન અભ્યાસ માટેની એક પ્રાથમિક ભૂમિકા તૈયાર કરવી, અને છતાં આ પ્રાથમિક ભૂમિકા પંડિતયુગના કોઈ પણ અભ્યાસીને બંધનકર્તા

તો હોઈ જ ન શકે. પંડિતયુગની ભાષાને આજની ભાષામાં વાંચીએ તો સૌંદર્ય-કળા આદિના કયા પ્રશ્નો વિશે વિચારી શકાય તે જોવાનો ઉપક્રમ પણ હતો. હવે અભ્યાસીઓ આ દિશામાં થોડું વિચારશે તો અમારો આ પ્રયત્ન લેખે લાગશે.

૨૫-૧૧-૮૬

સન્દર્ભસૂચિ :

(૧) Theories of Literature in the Twentieth Century
D. W. Fokkema
Elrud kunne-Ibsch

(૨) Twentieth Century Citicism
edited-David Lodge.

(૩) રૂપરચનાથી વિઘટન-શિરીષ પંચાલ

(૪) ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ગ્રંથ ૩, ૪,
સંપાદકો ઉમાશંકર જોશી અને બીજા

સુરેશ જોશી

પ્રાક્કથન

એક ઊંડા અસંતોષમાંથી પરિસંવાદ વિશેનો આ વિચાર ઊભો થયો છે. એ અસંતોષ એ જાતનો કે આપણી પાસે ખરેખર તો સાહિત્યનો ઇતિહાસ કેવી રીતે લખવો જોઈએ એની કોઈ વિભાવના નથી. છૂટક છૂટક લેખો, જુદી જુદી વ્યક્તિઓ પાસે લખાવીને, અને લખનારી વ્યક્તિઓના વિચારો વચ્ચે કોઈ જાતનું સામંજસ્ય છે કે એની પાછળ દેખાતી કોઈ યોજના છે, કે સાંધનારું કોઈ સૂત્ર છે તેની પણ ચિન્તા કર્યા વિના એ ફુટકળ લેખોનો સંગ્રહ કરી અને એને ઇતિહાસને નામે પ્રસિદ્ધ કરવાની જે પ્રવૃત્તિ છે, એ મને લાગે છે કે અટકવી જોઈએ. આપણે સજ્જતા મેળવી, સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશેનો સાચો ખ્યાલ મેળવીને, એ માટેનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. ભાઈ અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે એ કારણે સાહિત્યનો ઇતિહાસ પીએચ.ડી.ના સંશોધન વિષય તરીકે લીધો હતો, પણ દુર્ભાગ્યે એઓ એ કામ કરવા જીવ્યા નહીં. અને હજુ સુધી સાહિત્યના ઇતિહાસના પ્રશ્નોની ચર્ચા આપણે ત્યાં બાકી જ રહી છે.

મને એક પ્રશ્ન થાય છે કે આપણે જેને પંડિતયુગ કહીએ છીએ તેને કોણે પંડિતયુગ કહ્યો? એ પંડિતોમાંના જ કોઈ પંડિતોએ કહ્યો એને? કે પછી પાછળથી કોઈએ માનથી કહ્યું? કેટલીક વાર આ શબ્દ મજાક ઉડાવવા માટે પણ વપરાયો છે. એટલે 'પંડિત' શબ્દના પણ ઘણા સંકેતો ઊભા થયા એમ છતાં આપણે ચર્ચા પૂરતો એક ગાળો સ્વીકારી લીધો છે અને તેને આપણે કહીએ છીએ પંડિતયુગ. પંડિત-યુગ ચાલતો હતો ત્યારે ગાંધીયુગ પણ શરૂ થઈ ચૂકેલો, એનો

પણ પ્રભાવ વરતાતો હતો. અને એમાંના ઘણા પંડિતોને, દાખલા તરીકે આનંદશંકર, નરસિંહરાવ, રમણભાઈ નીલકંઠને ગાંધીજી જોડે સીધો સમ્બન્ધ પણ હતો. નાનાલાલને પણ અમુક પ્રકારનો સમ્બન્ધ હતો. આ રીતે સમય-ગાળામાં ભેળસેળ તો થાય જ છે. એટલે આ 'પંડિતયુગ' સંજ્ઞા અમુક અર્થમાં શિથિલ રહેવાની જ. છતાં લક્ષણ બાંધવા કેટલીક સામાન્ય ભૂમિકા આપણને મળે એ ખ્યાલથી આપણે એનો વિચાર કરીએ છીએ. થોમસ હાર્ડીએ કહ્યું છે કે આપણા પૂર્વજોની સાથે આપણને હંમેશા એક પ્રકારનો કંઈક હિંસાનો ભાવ રહે છે. એમના ઉપકારમાંથી આપણે છટકી જવા માગીએ છીએ, ભાર સહન થતો નથી અને તેમાંથી કેવી રીતે છટકીને, એને કેવી રીતે ઊંચકીને બાજુ પર મૂકી દઈએ, તેવી વૃત્તિ આપણને હમેશા થયા કરતી હોય છે. બ. ક. ઠાકોર એને સોરાબ–રુસ્તમી કહે છે.

અહીં આપણે પંડિતયુગના તર્પણ માટે ભેગા થયા નથી. તપાસ કરવા માટે, ભાયાણીસાહેબના શબ્દમાં કહીએ તો પુનર્મૂલ્યન માટે ભેગા થયા છીએ. આપણે તટસ્થ રીતે તપાસ કરવાની છે. શિક્ષકના સ્વભાવ પ્રમાણે કોઈને માર્ક આપવાના નથી. આ પરીક્ષણ માત્ર પંડિતયુગનું નહીં, આપણું પણ થવાનું છે. કારણ કે આપણે પંડિતયુગ સાથે કેવી રીતે વર્ત્યા? આપણી પ્રતિક્રિયા શી હતી? આપણો એમની જોડે કયા પ્રકારનો સમ્બન્ધ હતો, આપણે કેમ અમુક વસ્તુ કરી ન શક્યા? આપણે કેમ પૂર્વગ્રહો સાચવી રાખ્યા? આપણે અમુક તપાસ કેમ ન કરી? એવા પ્રશ્નો આપણે આપણને પૂછવાના રહેશે. એટલે એક રીતે આ તો આપણું પણ પુનર્મૂલ્યાંકન છે. આ દૃષ્ટિએ આપણે આખા વિષયને વિચારવાનો છે. નર્યા અહોભાવથી વિષયને જોવાનો નથી. વિષ્ણુપ્રસાદ એમ કહે કે હું તો ગોવર્ધનરામની આરતી ઉતારું છું તો આપણી નવી પેઢીમાંના ઘણાને લાગે કે આરતી ઉતારવા માટેનાં સ્થાનો જુદાં છે. સરસ્વતીના મંદિરમાં એવી આરતી બહુ સંભળાતી નથી. આપણું વલણ એ છે કે આપણે પંડિતયુગને બિરદાવવા માટે કે એના દોષો કાઢવા માટે કે અમુક પ્રકારના ડીબંકીંગ માટે ભેગા થયા નથી. જો આપણે એમ કરીએ તો આપણી જ મર્યાદાઓ છતી થાય.

એ જમાનામાં એમાંના જ એ પોતાને પંડિત તરીકે નથી ઓળખાવતા; એ જમાનામાં સૌથી મહત્ત્વનો શબ્દ હતો સાક્ષર. કેટલાકે પંડિતયુગને સાક્ષરયુગ પણ કહ્યો છે. સાક્ષરની વ્યાખ્યા આપતાં અક્ષર સહિત તે સાક્ષર, અને અક્ષર એટલે બ્રહ્મવિદ્યા. એ બ્રહ્મવિદ્યામાંના 'બ્ર' સુધી આપણામાંના ઘણા પહોંચી

શકે નહીં. એ લોકોનો પહોંચવાનો દાવો હતો કે નહીં તે તપાસવાનું રહેશે, બીજું એ લોકો રૂપકની ભાષામાં વાત કરે છે. આપણા જમાનામાં ભાષાની ગતિ કંઈક જુદી જ છે, વી આર મુવીંગ ફ્રોમ મેટાફર ટુ મેથેમેટિક્સ. એ જમાનામાં રૂપકગ્રંથિવાળી ભાષા મોટેભાગે યોજાતી. આ પ્રક્રિયા કેમ શરૂ થઈ અને બધાએ એ રીતે કેમ વાત કરી? ગોવર્ધનરામની 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પ્રસ્તાવના જુઓ, મણિલાલ નભુભાઈની અભેદાનુભૂતિની વાત કાવ્ય તથા વ્યક્તિગત પ્રેમના કે વાસનાનાં સ્વરૂપને આધ્યાત્મિક ભૂમિકા પર સમજાવવાના આડંબરી–અપ્રામાણિક પ્રયત્નો જુઓ, કેટલીક વસ્તુઓ આપોઆપ સ્પષ્ટ થશે. અલબત્ત, મણિલાલે વેદાન્તને રસનો મધપૂડો બનાવ્યો, તેને શુષ્ક કે રુક્ષ રહેવા દીધો નહીં. બ. ક. ઠાકોર પણ આગલી પેઢી વિશે આપણે શું કરવાનું તેનો આખો કાર્યક્રમ આપે છે, અહીં પરિભાષા અર્થશાસ્ત્રની છે. મૂડીને દૂઝતી અને સજીવ રાખવી હોય તો હેરવફેરવ અને વિક્રય વિનિમયે એને તાજી અને સમયયોગ્ય કરતા રહેવું પડે, આપણા પરિસંવાદનો ઉદ્દેશ આ છે કે મૂડીને હેરવફેરવ કરી તાજી રાખવી, વિક્રય વિનિમય કરવો.

પંડિતયુગનું ઘણું સારું, વપરાયા વિનાનું, આત્મસાત્ કર્યા વિનાનું, વિનિમય વિનાનું પડી રહ્યું છે. બીજી વાત છે પરંપરાથી ઊફરા જવું, જરૂર પડે ત્યાં, એ આપણો ધર્મ છે. પરમ્પરાગ્રસ્ત ન રહેવું, પરમ્પરાપરાયણ બનીને ક્ષમાવૃત્તિ ન શોધવી, એ આપણને ન છાજે. તેમ છતાં પરંપરાથી પુષ્ટ ન જ થવું એવો હઠાગ્રહ પણ યોગ્ય નથી. એટલે આપણી શોધ તો, જે કોઈ કવિ — સર્જક, વિચારક, સંસ્કૃતિનો અભ્યાસી છે તે આપણી આખી પરંપરાને આત્મસાત્ કરે; આપણી સાંસ્કૃતિક, સાહિત્યિક, સામાજિક ને આધ્યાત્મિક પરંપ્રરાના સદ્અંશો એણે કેટલા આત્મસાત કર્યા છે અને એટલાથી જ કેવળ સંતોષ ન માનીને તેમાંથી પોષણ મેળવી એણે પોતે એ તંતુ આગળ કેવી રીતે લંબાવ્યો છે એ પણ જોવાનું રહે છે. એનો પ્રયત્ન બરાબર થયો નથી એવું આપણામાંના ઘણાને અત્યારે લાગે છે.

સૌથી પહેલી વાત આજે પણ આપણામાંના ઘણાને સ્વીકારવી પડશે કે સાહિત્યમાં, જીવનના પ્રશ્નોમાં એ લોકોને ભારે રસ હતો. ઘણાની મિશનરી ઝીલ હતી કે આ કાર્ય કરવાનું જ છે. ગોવર્ધનરામ પાસે આખો કાર્યક્રમ છે. અમુક ઉદ્દેશથી તે સાહિત્યમાં કામ કરે છે, રમણભાઈ નીલકંઠ અને આનંદ-શંકરનાં કાર્યો પણ આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય. મણિલાલે સ્ત્રીઓના ઉત્કર્ષ માટે જે કામ કર્યું છે તે તો ખૂબ જ મહત્ત્વનું છે. એ જમાનામાં જ્ઞાનને

માટેની તૃષા અને સાચા અર્થમાં જેને જિજ્ઞાસા કહીએ તે બહુ પ્રબળ હતી. આપણે એ લોકોના જેવી જ સ્થિતિમાં લગભગ છીએ, અત્યારે બીજું સ્ટીલ-બોર્ન રેનેસાંસ ચાલી રહ્યું છે એમ કહીએ તો ચાલે. એ લોકોના ઉપર પણ આક્રમણ હતું પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનું, ઉચ્ચ શિક્ષણ આપનારી શાળાઓ સ્થપાઈ. અંગ્રેજીના જ્ઞાનને કારણે બીજી રીતે જોઈએ તો આપણી પરમ્પરા, આપણું સંસ્કૃત સાહિત્ય, આપણું દર્શન, આપણી મીમાંસા એ બધા સાથેનો સમ્બન્ધ તૂટી ગયેલો. જે કાંઈ આપણી પાસે આવ્યું એ કથાવાર્તા કહેનારા પુરાણી કે આખ્યાનકારો પાસેથી આવ્યું. ભાલણ જેવા મૂળ સંસ્કૃત જાણનારા તો ઓછા. લોકોનું મનોરંજન, પ્રત્યક્ષ કથનશૈલી, મનોરંજન કરતાં જે કહેવાયું, એની મર્યાદાઓ, તે કારણે આવી. વળી પાછી બે ધારાઓ શરૂ થઈ. એક વર્ગ અંગ્રેજીથી પ્રભાવિત થયો, એમનું વિજ્ઞાન, એમણે મેળવેલી શુદ્ધિઓ, એમની વિજાતીય પદ્ધતિઓ, મેથડોલોજી, ક્રીટિકલ થિંકીંગ, આ બધું આપણે ત્યાં ક્યારે આવે; કુરુઢિ, અંધશ્રદ્ધા આ બધું છોડી આપણે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિબિંદુ ક્યારે અપનાવીએ એને માટે કેટલાક લોકો અધીરા થઈ ગયા હતા. નર્મદ મુંબઈ ભણવા આવ્યો ત્યારે એની દશા કંઈક આવી હતી. તે જમાનામાં લોકો ડાયરી અને નોંધપોથી રાખતા. આ આપણી પદ્ધતિ ન હતી, એ પશ્ચિમમાંથી આપણે લગભગ શીખ્યા. દુર્ગારામ મહેતાજીની આવી નોંધપોથી પ્રસિદ્ધ થયેલી છે, મણિલાલે પોતે નોંધો લખી છે. ગોવર્ધનરામની સ્ક્રેપબુક તો જાણીતી છે, આમાંનું મોટાભાગનું અંગ્રેજીમાં લખાયું. શરૂઆતમાં ઉત્સાહી બની સુધારાની વાત કરનાર નર્મદ, થોડાં વર્ષો પછી પોતાના વિચારો ફેરવે છે. ધર્મ તરફ વળે છે, તેને પોતાની ભૂલ સમજાય છે. આ વાત મહત્ત્વની છે. તટસ્થપણે પોતાની જાત સાથે સંવાદ ચાલતો રાખવો, મનોમંથનને પ્રગટ કરવું એ રીતે પોતાની જાતને તપાસ્યા કરવી તે કામ 'મારી હકીકત'માં થાય છે. 'મારી હકીકત' એ શબ્દમાં કેટલી બધી નમ્રતા છે, એક જાતનું નિરાડંબરપણું છે, પછી મણિલાલ પણ પોતાની આત્મકથા લખે છે. આ થઈ પહેલી ધારા.

મણિલાલ કૉલેજમાં ગયા ત્યારે પૂજા-પાઠ છોડી દીધા, અબોટિયું પહેરી બેસે તો લોકો મશ્કરી કરતા એવું એમણે નોંધ્યું છે. પાછળથી જ્યારે એમણે સંસ્કૃતનો અભ્યાસ શરૂ કર્યો, આપણા આકરગ્રંથોના સંપર્કમાં આવ્યા, વેદાન્તોનું તત્ત્વદર્શન અને મહિમા સમજ્યા ત્યારે એનો પુનરુદ્ધાર કરવા માટે અને અંગ્રેજી સંસ્કૃતિના આવેગમાં તણાઈ જઈને વિવેક ખોઈ ના બેસીએ એ માટેના પ્રયત્નો એ શરૂ કરે છે, તો પહેલી ધારા સુરતમાંથી આવેલા જુસ્સાની

સમ્બન્ધને વાજબી અને યોગ્ય, એટલું જ નહીં આવકાર્ય પણ લેખે છે ત્યારે રમણભાઈ સુધારકને એ વાત બહુ ગમી જાય છે, એમાં એમને વિધવાવિવાહની આશા બંધાય છે. ત્યાં પણ ઘણી બધી ચર્ચા થાય છે. મહાભારતના રૂપકનું જાણું, રાફડાઓ આ બધું આવે છે, છતાં એમને વાત ગમી માટે આ કહ્યું, તેવી જ રીતે નરસિંહરાવ પણ ભીમરાવના 'પૃથુરાજ રાસા'ના હદબહાર વખાણ કરે છે. મૂલ્યાંકનનો વિવેક ચૂકી જાય છે. આ વાત એટલા માટે કહેવી પડે છે કે આપણામાં પણ દુર્યોધન જેવી વૃત્તિ થોડી કદાચ હશે, આપણે પણ કેટલીક વાર વિવેક ચૂકી જતા હોઈશું. એટલે આપણે ઉદાર વૃત્તિથી આખી વસ્તુ જોવી જોઈએ. એક માનવસહજ નિર્બળતા એમનામાં પણ હતી આને કારણે જે કેટલાંક મૂલ્યાંકનો એમણે કર્યાં તેમાં વિવેક ક્યારેક ચૂકી જવાયો. દાખલા તરીકે બ. ક. ઠાકોરે એસ્થેટિક ફેસ્ટીડિયસનેસનું ગુજરાતી કર્યું ટાપટિપિયા શૈલી. એને એવી શૈલી માટે તિરસ્કાર છે. એ બધું એમને ખોટાં લટકાં કે શણગાર જેવું લાગે છે આથી 'સાગર અને શશી' જેવા કાવ્યને ટાપટિપિયા શૈલીનું કહી બાજુ પર મૂકે છે.

એક બીજી મહત્ત્વની વાત હતી એ લોકોનો કલ્ચરલ ઈથોસ. ટકી રહેવાની મથામણ કરનારા. ઠાકોર જેવા એગ્નોસ્ટિક હતા તો બીજી બાજુથી ધર્મને સંસ્કારી એને નવી રીતે જોવાનો પ્રયત્ન કરનારા પણ હતા. દાખલા તરીકે તુકારામ તાત્યા સુરતમાં આવ્યા અને પ્રાર્થનાસમાજની સ્થાપના થઈ. આ પ્રાર્થનાસમાજનો પણ ગુજરાતમાં ફાળો છે, જો કે મણિલાલ અને આનંદશંકર જેવાએ એની ટીકા કરી. તેમને મતે આ તો ક્રિસ્ચ્યાનિટીનું જ એક રૂપ છે. તેઓએ રમણભાઈ–નરસિંહરાવને કહ્યું કે તમે લોકો પણ એ લોકોની જેમ રવિવારે મળો છો. એ લોકોમાં જેમ સર્મન્સ હોય તેમ તમે પણ ઉદ્‌બોધન રાખો છો. તમે પણ સંગીતમય કાવ્યો ગાવ છો અને વળી પાછા એકેશ્વરવાદની વાત કરો છો. આ એકેશ્વરવાદ આપણે ત્યાં પણ ક્યાં નહોતો. એને માટે ત્યાં જવાની જરૂર શી ? એવી ટીકા કરી. આર્યસમાજ, પ્રાર્થનાસમાજ–બંનેનો આપણે ત્યાં ફાળો છે. ત્રીજું તત્ત્વ છે તે થિયોસોફી, આ બધા દ્વારા ધર્મ વિશેનું એક દૃષ્ટિબિન્દુ કેળવાય છે. મણિલાલ એક બાજુથી થિયોસોફી તરફ વળે છે તો બીજી બાજુ સ્પીરીટને બોલાવવા, પ્રાણવિનિમયની વાત કરે છે, મેસ્મેરીઝમ, તંત્ર તરફ પણ વળે છે. આમ આ બધા ધર્મ વિશે, સમાજ વિશે સ્વસ્થપણે વિચારનારા પણ હતા. આજે કદાચ તેમના ધાર્મિક દૃષ્ટિબિન્દુને પૂરેપૂરી રીતે આપણે ન પણ સ્વીકારીએ, તે વિશે કેટલાક પ્રશ્નો પણ આપણામાંના કેટલાકના

મનમાં થાય.

ભાષા દ્વારા આ વાસ્તવિકતાને આપણે જેમ આત્મસાત્ કરીએ છીએ તેમ આ વાસ્તવિકતાને સીમિત પણ કરીએ છીએ. ઘણી વાર એનાં બીજાં ક્ષેત્રો સુધી આપણે જતા નથી. તેઓ ઘણા પ્રશ્નો ઉઠાવે છે. આનંદશંકરનો 'આપણો ધર્મ' કે મણિલાલના નિબંધોમાં વ્યક્ત થઈ તેઓનું ચિંતન તમે જોઈ શકો, પંડિતયુગનું સમૃદ્ધ ચિંતનસાહિત્ય આપણી પાસે છે. એ કક્ષાએ જઈ આપણે ચિંતન કરતા નથી. આપણું ચિંતન ઉપલકિયા ને ઉપરછલ્લું છે. પ્રશ્નોની માંડણી પણ હજુ આપણે બરોબર કરતા નથી. કોઈ એમ પણ કહે કે આપણને સંવાદ ચલાવતાં બરાબર આવડતો નથી. તે જમાનો ચર્ચાઓ અને ડાયલોગનો હતો. અનેક પ્રશ્નો વિશે સહચિંતન ચાલતું. તેમાંના કેટલાક પ્રશ્નો આજે આપણને બિનજરૂરી પણ લાગવા સંભવ છે. આજે જ્યારે આપણે પ્રશ્નો પૂછીએ છીએ ત્યારે આપણા જીવાતા જીવનના સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત છે કે નહીં તેનો વિચાર કરીએ છીએ. અત્યારે આપણે વેલ્યુસ આર ટુ બી લીવ્ડ ઞુની વાતો અસ્તિત્વવાદના સંદર્ભમાં કરીએ છીએ. પણ એ લોકો પાસે એક એબ્સોલ્યુટ છે, કશુંક ને કશુંક. ગોવર્ધનરામ કહે છે, મહેચ્છા. મણિલાલ કહે છે અભેદાનુભૂતિ અને આનંદશંકર તેને પરાત્પર, પરાવિદ્યા કહે છે. જ્ઞાન એટલે મોક્ષ એમ કહે છે પણ મને લાગે છે કે જ્ઞાનની પ્રક્રિયા જ આ પરિભાષાને કારણે અટકી જાય છે, પ્રશ્નો પૂછ્યા છે પણ પહેલાં ઉત્તર તૈયાર રાખીને પૂછ્યા છે. એને માટે એનોલોજી, સાદૃશ્યો અને તર્કછળનો ઉપયોગ થયો છે. દા. ત. આ જગતમાં અનિષ્ટ કેમ છે? દુઃખ કેમ છે? દરેકને પજવતો આ પ્રશ્ન છે, આજે પણ આપણે પૂછીએ છીએ કે આપણું કલ્યાણરાજ હોય તો આમાં માણસો ગરીબ કેમ આટલા? નિરક્ષરતા કેમ? સારા માણસો દુઃખી કેમ થાય છે? બાળકોનાં કેમ અપમૃત્યુ થાય છે, ગરીબ માણસો કેમ વધારે મરે છે. મરવા જોઈએ તેનું આયુષ્ય કેમ વધારે લંબાતું જાય છે? અનિષ્ટ કેમ છે તે પ્રશ્ન પુછાયો ત્યારે એ લોકોએ તૈયાર જવાબ આપ્યો કે જ્યાં સુધી આપણામાં જીવભાવ છે ત્યાં સુધી આપણને એમ લાગે છે કે આ દુઃખ છે, જીવભાવમાંથી નીકળી જઈએ એટલે સમ્યક્ જ્ઞાન થાય એટલે મોક્ષ મળે. અનિષ્ટના પ્રશ્નની આ જાતની ચર્ચાથી આજે આપણામાંના કોને સંતોષ થશે? ત્યાં નિદાનચિકિત્સા કશું જ નથી પણ એક જ પરિભાષાથી તેનો જવાબ આપી દેવામાં આવ્યો છે.

સુધારકયુગમાં દલપત-નર્મદ, નંદશંકર અંગ્રેજ સાહેબોથી અંજાઈ ગયા

હતા. સેન્સ ઓફ સ્ટેબીલીટીથી એ લોકોએ સ્વસ્થતા પ્રાપ્ત કરી હતી. આજે આપણી સ્થિતિ કેવી છે? આપણે સ્વતંત્ર થયા તેની સાથે અનેક રીતે પરતંત્ર રહેવાની સ્વતંત્રતા આપણે સ્વીકારી લીધી, આપણા પર માત્ર યુરોપ નહીં, અમેરિકા નહીં, જાપાન નહીં, લેટિન અમેરિકા, બીજા બધા દેશોની વિચારસરણી, સાહિત્ય બધાનું આક્રમણ થયું, ઘણો પ્રભાવ પડ્યો. જેમ નર્મદ ને નંદશંકર અંજાઈ ગયેલા. 'કરણઘેલો'માં મણિલાલ તથા આનંદશંકરની વેદાન્તની વાતોની મશ્કરી ઉડાવેલી. એ લોકો પાસે પણ વિડમ્બનાનું શસ્ત્ર હતું. પેરેડીનું શસ્ત્ર હતું. 'ભદ્રંભદ્ર' લખાયું તો સાથે સાથે 'ભ્રમણચંદ્ર' પણ લખાયું. કારણ કે એક રીતે સરસ્વતીચંદ્ર ભ્રમણચંદ્ર જ છે. ફરે છે. ચંદ્ર તો એ લોકોને વળગેલો જ હતો, ચન્દ્રકાન્ત આવ્યો ત્યારથી. પોતાની હાંસી ઉડાવતા એ સારી વૃત્તિ હતી. હસતા ને હસાવતા, આપણે પણ અત્યારે જાતની ને અન્યની પેરેડી કરીએ છીએ, હાંસી ઉડાવીએ છીએ.

પંડિતયુગમાં ઘણા વિચારપત્રો હતાં જેમાં સાહિત્ય, સમાજ ઇત્યાદિ પ્રશ્નોની ચર્ચાઓ ચાલતી રહેતી. આજે આપણી પાસે કેટલાં વિચારપત્રો છે? 'સંસ્કૃતિ' બંધ થયું. કેટલાકે આશા પ્રગટ કરી કે 'એતદ્' પણ બંધ થશે. તે જમાનામાં જ્ઞાનપ્રસારક સભા, બુદ્ધિવર્ધક સભા, આ બધી જ સંસ્થાઓમાં નિબંધ વાચન થતું, ઉદ્બોધનો થતાં, દરેક સામાજિક પ્રશ્ન પર વિચારણા થતી અને લોકોમાં જાગૃતિ લાવવાના પ્રયત્નો થતા. મણિલાલે સ્ત્રીઓ માટે ખાસ 'પ્રિયંવદા' શરૂ કર્યું હતું. સ્ત્રી શિક્ષણ પામે તો સંસારમાં કજોડાં ઓછાં થાય તેવી તે સમયે માન્યતા હતી. દરેકને પોતાનું એક વિચારપત્ર હતું: આનંદશંકરનું 'વસંત', રમણભાઈનું 'જ્ઞાનસુધા', મણિલાલનું 'પ્રિયંવદા' અને 'સુદર્શન', 'વસંત'માં કવિતા પ્રગટ ન થતી. આનંદશંકરે કહેલું કે આમાં પ્લેટોની જેમ હૃદય અને મગજને ક્ષીણ કરનાર એવી કવિતાને સ્થાન નથી. તેના કરતાં આંકડા આપીને કોષ્ટકમાં વિગતો આપીને સત્ય હકીકતની વાત કરનારને આમાં વધારે સ્થાન મળશે. આ એમની પોતાની નીતિ પ્લેટોને અનુસરીને કરેલી અને એમાં જ આખરે એમ કહેલું કે મારી જૂની શિષ્ટતાને છોડીને હું નવા જમાનાને શરણે જાઉં છું, ઘણા લોકોએ આનંદશંકરને 'મધુદર્શી સમન્વયકાર' કહ્યા. પંડિતયુગના દરેક સાહિત્યકાર માટે એક એક વિશેષણ છે. નરસિંહરાવ ગુજરાતી સાહિત્યના ભીષ્મપિતામહ, બ. ક. ઠાકોર કવિકુલગુરુ, રમણભાઈ સકલપુરુષ, પ્રશ્ન એ થાય કે આનંદશંકર ખરેખર સમન્વયકાર હતા કે બાંધછોડ કરનારા હતા? ઘણી વસ્તુઓમાં તેમણે બાંધછોડ કરી. એ જમાનામાં ચાલતાં વિચારપત્રો, એ દ્વારા

થતી આ બધા વિષયોની ચર્ચા, આ બધું છતાં એનો પ્રભાવ ન પડ્યો, એનું કારણ એ લાગે છે કે પ્રશ્નોની માંડણી કરવામાં, પ્રશ્નો વિશે વિચાર કરવામાં એનું નિદાનચિકિત્સા કરવામાં એમણે જે પહેલેથી વિચારણાઓ સ્વીકારી લીધેલી તેને કારણે મુક્ત, ઉદાર વલણ રહ્યું નહીં, નિરાકરણ માટે પહેલેથી જ અમુક રસ્તો સ્વીકારી લીધેલો અને એની અમુક પ્રકારની પરિભાષા ઉપજાવેલી એ આડે આવી, આજે દૂરથી જોતાં આપણને એમ લાગે છે.

ત્યારે આપણે પણ ચેતવાનું છે. આપણે પ્રશ્નોની માંડણી કરીએ છીએ ચર્ચા કરીએ છીએ ત્યારે આપણી સ્થિતિ કેવી છે? આપણી તાર્કિક ભૂમિકા શી છે?

એ જમાનામાં ગાંધીજીની રાષ્ટ્રીય સ્વાતંત્ર્ય માટેની ચળવળ ચાલેલી, પણ એ લોકોને ગાંધીજીનું વલણ અનુકૂળ નથી લાગતું, તેમનો વિરોધ પણ કર્યો છે, રમણભાઈ આનંદશંકરને એક કાગળમાં લખે છે 'વોટ ગાંધી ઈઝ ડુઈંગ વીલ બી ડિઝાઈસ્ટ્રસ ફોર ધ કન્ટ્રી', ગાંધીજીને નરસિંહરાવ સાથે સમ્બન્ધ હતો. 'મંગળમંદિર' પ્રાર્થના એમને ગમતી. તેઓ નરસિંહરાવને ઘરે મળવા પણ જતા. એક વાર નરસિંહરાવની દીકરી લવંગિકાએ સોનાની બંગડી પહેરેલી અને ગાંધીજીએ કહ્યું કે એ હરિજનોના ઉદ્ધાર માટે આપો. તો એમણે ના પાડેલી—કે એવી ઘેલછા હું કરતો નથી. તેઓ ગાંધીજીના પ્રભાવમાં ખાસ આવ્યા ન હતા. બ. ક. ઠાકોર જેવા પણ ગાંધીજીથી અભિભૂત થયા ન હતા.

મણિલાલ જેવાએ સ્ત્રીઓ માટે હિન્દુધર્મને સમજાવનારું પુસ્તક લખ્યું. છતાં એની ટીકા થઈ કે તમારી ભાષા ખૂબ અઘરી છે, એ જમાનામાં વડોદરામાં ઘરેલુ ભાષાનો આગ્રહ કરનારો એક વર્ગ ઊભો થયો હતો. હરગોવિંદદાસ કાંટાવાળા, ટચૂકડી શી વાર્તાઓ લખનારા. એણે મણિલાલને હેરાન કરવામાં બાકી નથી રાખ્યા. મણિલાલને સીફીલીસનો રોગ, એ સ્થિતિમાં તેર વર્ષ સખત વેઠ્યું, તાળવામાં કાણું પડી ગયેલું, નાક બેસી ગયેલું, બરાબર બોલાય નહીં, એ સ્થિતિમાં તેઓ ભાવનગરની શામળદાસ કૉલેજમાં સંસ્કૃતના વ્યાખ્યાતા થયા, ત્યારે એમને કઢાવવા માટેના બધા પ્રયત્નો થયા ને આખરે એમને નીકળવું પડ્યું. પછી વડોદરા આવી, પગ વાળી બેઠા ને જીવનનું ઉત્તમમાં ઉત્તમ કાર્ય કર્યું, શારીરિક પીડા ને વ્યાધિની દશામાં ઉત્તમ કામ કર્યું. રાજયગુરુ પુસ્તકનું નામ સાંભળીને, ઈમીટેશન ઓફ શંકર, એ નામ સાંભળી વિવેકાનંદ એમને ૧૮૮૨માં મળવા આવ્યા. આજે પણ આ પુસ્તક જર્મન વિદ્યાપીઠમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકે શીખવાય છે. શિકાગોની વર્લ્ડ રિલિજીયસ

કૉન્ફરન્સમાં એમનું પેપર સ્વીકારાયું, મણિલાલ રોગ અને પૈસાના અભાવને કારણે જઈ ન શક્યા. બીજી વાર વિયેનામાં પેપર સ્વીકારાયું ત્યારે પણ માંદગી જ વચ્ચે આવી. ૩૯ વર્ષની વયે અવસાન પામનાર મણિલાલની સાહિત્યસેવા અને ધગશ જોઈ આપણે ચકિત બનીએ છીએ, આજે એવા આપણામાંના કેટલા? એ પુરુષાર્થ આપણે કેટલા કરી શકીએ? અને ઘણી મુશ્કેલીઓ વેઠીને

એ લોકોનો સાહિત્યિક પુરુષાર્થ પણ જબરો છે. છેક નર્મદથી માંડી બ. ક. ઠાકોર સુધી મહાકાવ્ય લખવાના પ્રયત્નો થયા છે. એક નર્મદ પાસે મહાકાવ્ય માટે ગજું કાઢે એવી ભાષા નથી. આ ભાષાની સભાનતાની સૂઝ નર્મદે અદ્‌ભુત રીતે પ્રગટ કરી છે. બોદલેરના કૉરસપોન્ડન્સ કે રિલ્કેની ઈનસ્કેપ અને આઉટસ્કેપની વાત મણિલાલ પણ કરે છે, વિચારપ્રધાન કવિતાની વાત નર્મદ, મણિલાલ અને બ. ક. ઠાકોર કરે છે. નર્મદના સમયની ભાંખોડિયે ભરનારી ભાષા, થોડીક કઢંગી, થોડીક ખોડંગાતી એ ભાષા આનંદશંકર, મણિલાલ કે ગો. મા. ત્રિ પાસે આવતાં પોતાનું પૂરેપૂરું ગજું કાઢે છે, એ ભાષા હેગલ, ક્રોચે, કાન્ટ, સ્પિનોઝા, સાન્તાયનાના વિચારોને વર્ણવવાની ભૂમિકા સુધી પહોંચે છે. આ બહુ મોટી વાત ગણાય. આજે પ્રયત્ન કરી જુઓ. આપણામાંના ઘણા હજુ તરજુમિયા ભાષા લખે છે, દેકાર્તના ઈકવેશન ઑફ મેટર ઍન્ડ માઈન્ડનો પ્રશ્ન એમણે ઉઠાવ્યો છે, દ્વૈત, જડ અને ચેતનનો અને પછી કહી દે છે જડ કશું જ નથી. બધું બ્રહ્મથી સભર છે. ચૈતન્યથી સભર છે. તો એ લોકોની ફ્રેમ ઑફ રેફરન્સ શી હતી? આનંદશંકર એક જગાએ બહુ જ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે જ્યાં રિયાલીઝમ અને આઈડિયાલીઝમની વાત આવે ત્યાં હું તો આઈડિયાલીઝમને જ પસંદ કરું, વાસ્તવવાદનો તો આભાસ માત્ર નહીં રહેવા દઉં, તો તે લોકોને વાસ્તવવાદ માટે આ પ્રકારનો ભાવ કેમ હતો? એનું કારણ એ હતું કે જે વાસ્તવિક છે એ જગત છે, જગત એમને મન મિથ્યા છે, બ્રહ્મ સત્ય છે. અવિદ્યાના ભાવથી તમે જુઓ છો એટલે અજ્ઞાન વધે છે એટલે મોક્ષ મળતો નથી માટે એની વાત ન કરો. એટલે જ 'વસંત'માં સર્જનાત્મક સાહિત્યની વાત ઓછી આવી.

એ જમાનામાં ચર્ચાઓ ચાલ્યા કરી. એક પ્રકારનું બૌદ્ધિક વાતાવરણ હતું, જિજ્ઞાસાવૃત્તિ હતી, પર્યેષણા તથા ડીપ ઈન્વોલ્વમેન્ટ હતાં. સમ્બન્ધોમાં તાટસ્થ્ય છતાં માનવસહજ નિર્બળતાને વશ થવાનું વલણ પાછું ખરું, આવા એક પંડિતયુગની આપણે વાત કરવાના છીએ, એ દરેક લોકો પોતે પોતાના વિશે સભાન છે, પોતે જે કરવા માગે છે તે વિશેના સ્ટેટમેન્ટસ એ બધાએ આપ્યા

છે, વિવેચન તેમ જ જીવન વિશે એ લોકોએ જે કંઈ કહ્યું છે તે આ નિમિત્તે આપણે તપાસવું જોઈએ. એ આપણો ઉપક્રમ છે. પંડિતયુગમાં વ્યક્તિ સ્વાતંત્ર્યની વાત આવતી જ નથી. તો તેનું એથિક્સ શું? લોકશાહીનો કોઈ પ્રશ્ન જ કેમ નથી? અંગ્રેજ સરકારની વાત છે અને એ કલ્યાણરાજ છે, એ લોકોએ યુટોપિયાની કલ્પના કરી છે, કલ્યાણગ્રામ આવ્યું. એ કલ્યાણગ્રામ દર્શકમાં આનંદગ્રામ થયું તે છેક મકરંદ સુધી આવ્યા ત્યાં એનું નંદીગ્રામ થયું, હજી આ યુટોપિયામાંથી આપણે છૂટ્યા નથી. હવે જગતમાં વાત થાય છે ડિસ્ટોપિયાની. આપણે ત્યાં હજુ આવાં ગ્રામો વસવાનાં, આપણે ક્વૉરેન-ટાઈનમાં રહેવું છે, આ વલણ આપણે કેમ કેળવ્યું? એ ભાગેડુ વૃત્તિ હતી કે શું હતું? ત્યારે આ બધા પ્રશ્નોની આપણે સાહિત્યના ને સૌંદર્યશાસ્ત્રના સંદર્ભમાં ચર્ચા કરીશું, અને એ ચર્ચાનો એમને જેટલો ઉત્સાહ હતો એટલા ઉત્સાહ અને પુરુષાર્થથી કરીશું, તાટસ્થ્ય પણ જાળવશું. એમની જેમ કોઈ રૂઢ નિશ્ચિત પરિભાષામાં કેદ થયા વિના સ્વસ્થ બુદ્ધિથી ચર્ચા કરીશું. એ રીતે એ યુગનો, એના સાહિત્યનો સાચો ઇતિહાસ લખાય, એને માટેનો એક પ્રયત્ન આપણે કરીશું.

નોંધ : (તા. ૫–૧૦–૮૫ના રોજ સુરેશ જોષીએ આરંભમાં આપેલું વક્તવ્ય, કેસેટ પરથી હસ્તપ્રત તૈયાર કરી શ્રી બકુલ ટેલરે-સંકલન નીતિન મહેતા.)

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

પંડિતયુગનું સર્જન : ભૂમિકા

[૧]

આ પરિસંવાદની પહેલી બે બેઠકો છે, 'પંડિતયુગનું જીવન-દર્શન' અને પંડિતયુગનું સર્જન * આ આનુપૂર્વી પરિસંવાદ માટે તો યોગ્ય જ છે, પણ સાથે જ પંડિતયુગની સાહિત્યની એક કટોકટી પણ એ જ આનુપૂર્વી ચીંધી જાય છે : જીવનદર્શન અને સર્જનના ક્રમની કટોકટી.

શું સાહિત્યસર્જન જીવનદર્શનનું અનુગામી કર્મ છે? કોઈ મેધાવી વ્યક્તિ પ્રથમ ધર્મ-અર્થ આદિનાં ઉપકરણો દ્વારા જીવન વિષેના કોઈ દર્શન સુધી પહોંચી જાય અને તે પછી એ વિચારણાને સાહિત્યનો કોઈ એક પ્રકારમાં અભિ-વ્યક્ત કરી આપે, એ પ્રક્રિયા શું સર્જનની પ્રક્રિયા છે? તૈયાર માલનું પેકિંગ કરવાની ઇન્ડસ્ટ્રીને અનુસાર દર્શનને અનુસરતા સર્જનમાં આવે છે.

પંડિતયુગની આ એક કટોકટી હતી : જીવનદર્શન અને કલાસર્જન વચ્ચેની અસર્જનાત્મક આનુપૂર્વીની કટોકટી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પ્રસ્તાવના એ આ કટોકટીનો અજાણતામાં બહાર પડેલો ઢંઢેરો છે.

[૨]

પણ પુસ્તક પ્રસ્તાવનાને વશ વર્તતું ના હોય એવું પણ બને. આખરે પ્રસ્તાવના લેખનની પ્રક્રિયા જ, સર્જનાત્મક લેખનના ગ્રંથ વિષે તો, મુખ્ય ગ્રંથના (નવલકથા કે કાવ્યોના) લેખનની પ્રક્રિયાથી સાવ જુદી જ છે?

અને માત્ર પ્રસ્તાવના જ નહીં — વિવરણ પણ,
અને ગાંધીયુગમાં તો કાવ્યસંગ્રહો પાછળ દળદાર

મુકાતાં, કાવ્યેકાવ્યની સમજૂતી અપાતી, ને ક્યારેક તો કેટલાક વીર વિવેચકો એક હાથમાં વીસ-પચીસ કાવ્યોને ઊભાં રાખી પછી એક જ ગોળીબારથી કેટલાં કાવ્યોની લાશ ઢળી શકાય છે, એનો યે પ્રયોગ કરી જોતા! પણ ઘણાં કાવ્યો એ વિવરણને યે સહી શકતાં ને એ ગૅસચેમ્બરમાંથી જીવતા બહાર નીકળતાં.

પ્રસ્તાવના, વિવરણ અને સમગ્રતયા વિવેચન : આ ત્રણેમાં લેખકે પોતે કે કોઈ વિવેચકે કરેલી વાતોને સર્જન વિષે પ્રમાણ માનીને ચાલવું, એ જોખમી છે.

પંડિતયુગનાં પુસ્તકો આ જોખમથી ભારોભાર ભરેલાં છે! 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પ્રસ્તાવનાએ આ ક્ષેત્રે કદાચ સર્વોપરી સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે.

પંડિતયુગની સર્જકતા સંદર્ભે જો યુગના કહેવાતા જીવનદર્શન જેટલી જ સમસ્યાજનક બીજી કોઈ ચીજ હોય તો એ પંડિતયુગનું ને તે પછી વાજતે-ગાજતે આવતા ગાંધીયુગનું (પંડિતયુગની સર્જનાત્મક કૃતિઓ અને સર્જકો વિષેનું) વિવેચન.

[૩]

પંડિતયુગની, અને તે પહેલાંના સુધારકયુગની સર્જકતાને સમજવાના પ્રયાસોમાં ત્રીજી ભૂલ તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્ય સાથેના તેના સંબંધના સરલીકરણની ભૂલ.

'અર્વાચીનોમાં આદ્ય' એવા 'વીર નર્મદ'ની છબી બને તેટલા આકર્ષક પોસ્ટર-કલરોમાં ચીતરવાનું ગુજરાતને ગમ્યું છે. અર્વાચીન યુગના આરંભને સંસ્થાન-વાદી વલણના (પૂરા સભાન નહીં તેવા) સમર્થન રૂપે જોવાની ટેવ આપણને 'સારા સાહેબો'એ પાડી તે પાડી જ. દલપત અને નંદશંકરના તો લગભગ ખાનગી કહી શકાય તેવા સાહેબો હતા ને એ સાહેબોના સૂચન પ્રમાણે આ બે ભાઈઓ 'અર્વાચીન' સાહિત્યકૃતિઓ લખતા—'કરણઘેલો'માં તો નંદશંકર આપણા અર્વાચીન સાહિત્યકારને તેમનું યુગકર્મ કઈ રીતે સાહેબસૂચનાથી મળતું, એની ફોડ પાડીને વાત કરે છે.

સાહિત્યકૃતિનું સર્જન કરે તે પહેલાં જીવનદર્શન રેડીમેડ તૈયાર કરી લેવાની પંડિતયુગની કુટેવનાં મૂળ આ સાહેબસૂચનાથી નવલકથા વગેરે લખનાર સુધારકયુગની હશે?

—અને મધ્યકાળ. કવિએ નર્મદ વિષે લખતા એક સ્થળે લખ્યું છે, કે સુધારકયુગમાં હજી "ગુર્જરી સ્વરઉઘાડ કાલો હતો". હતો? કવિ તો અખાના સમર્થ ભાવક છે. તો પછી ગુજરાતી કવિતા માટે ગુજરાતી ભાષાનો સ્વરઉઘાડ

-નરસિંહ–અખો–પ્રેમાનંદ–દયારામનો શતાબ્દીઓ પછી પાછો 'કાલો' થઈ જાય, એવું કોને લાગ્યું હશે?

જાણે ઇતિહાસનો આરંભ ઓગણીસમી સદીની અધવચ્ચે થયો, એવો ખ્યાલ ધરાવતા આપણે કેમ થયા? ને ક્યાં સુધી એવા રહીશું?

પંડિતયુગ સુધારકયુગનો જ અનુગામી યુગ નથી પણ ('મળી દષ્ટોદષ્ટ' એ પંક્તિ ગોવર્ધનરામને જ્યાંથી મળી, તે) મધ્યકાલીન સાહિત્યકલાયુગનો યે અનુગામી યુગ છે, એ વાત આપણે જાણતા હોવા છતાં જાણે પૂરી પામતા નથી.

મધ્યકાલીન યુગ પણ કેવળ ભક્તિયુગ નહોતો, સાહિત્યકલાયુગ હતો, ('હું કવિ નથી' એવું કહેવાની જરૂર કારેલાં લલકારતા કાછિયાને નહીં, નવપ્રસ્થાન કરતા કવિને જ પડે,) એ હકીકત પણ કંઈક ઓછી સમજાઈ છે.

ગોવર્ધનરામની કથનકલાને (નંદશંકરજી સાથે નહીં) પ્રેમાનંદની કથનકલાની પડછે મૂકી નીરખવાનો સમય આવી ગયો છે. અને કાન્તને નરસિંહની.

પરિપ્રેક્ષ્ય બદલ્યા વિના પુનર્મૂલ્યાંકન ક્યાંથી?

[૪]

— અને ઇતિહાસને બીજે છેડે છે આવતીકાલ. ગઈકાલ અને આજ ઘણી વાર આવતીકાલનું કેદખાનું બની જતાં હોય છે! તો ક્યારેક એ આવતીકાલના પંખીને ઊડવાની બે પાંખો યે બની શકે.

આજની ઘડીએ ગઈકાલના પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવું, એટલે દીવાલોની સીડીઓ બનાવી દેવા મથવું.

માત્ર ભૂતકાળમાં લઈ જતા સંશોધન રસથી નહીં, પણ આવતીકાલ તરફ દોરતા સર્જનરસથી આપણે પ્રેરાઈએ એ શુભેચ્છા. સંશોધનની કેડી સર્જનના સઘન વનપ્રાન્તમાં આપણો વિહાર બની રહો.

---

* આ પરિસંવાદનું આયોજન કર્યું ત્યારે 'જીવનદર્શન' વિશેની બેઠક પહેલી યોજવામાં આવી હતી. અહીં આગળ 'જીવનદર્શન' વિશેના લેખો છેલ્લે મૂક્યા છે.

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

પંડિતયુગની કવિતા

[૧]

પંડિતયુગની કવિતાનું પુનર્મૂલ્યાંકન આજના વિવેચનક્ષેત્રે પ્રવર્તતા વૈયક્તિક સંવિદ અને ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા, સાહિત્યની ઐતિહાસિકતા અને સાહિત્યિક અર્થઘટનો, ભાવકની અપેક્ષાઓ અને પ્રતિક્રિયાઓ, સાહિત્યની સમયનિરપેક્ષ સ્વાયત્તતા, અને સાહિત્યમાં સાતત્ય તેમ જ પરિવર્તનની ગતિ–જેવા પ્રશ્નોને પાર્શ્વભૂમાં રાખીને ચાલે એ સ્વાભાવિક છે. સાહિત્યના ઇતિહાસનું કાર્ય આજે સાહિત્યનાં અર્થઘટનો પરત્વે અત્યંત મહત્ત્વનું ગણાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનમાં કૃતિનો કે પરંપરાનો સંપર્ક અંગત પરિપ્રેક્ષ્યને નિયમિત કરે છે. એની પાછળ ઐતિહાસિક રીતે કાર્યરત કહેવાતું સંવિદ (Historically Operative consciousness) છે. ભૂતકાળ પોતે જ કેટલાક સંકેતો આપણા તરફ ધરે છે. ભૂતકાળની આ 'ભવિષ્યતા' આપણને આપણાં પોતાનાં પૂર્વગ્રહો અને પરિમાણોને પ્રક્ષેપિત કરવામાંથી મુક્ત રાખે છે. આમ, ભૂતકાળની સામગ્રી, ભૂતકાળની સામગ્રીના એના પોતાના સંકેતો અને એ અંગેનું આપણું જ્ઞાન એવા ત્રિવિધ ઘટક પર ઐતિહાસિકતા ઊભેલી છે. ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાનું કોઈ પણ મોડેલ સર્જકના ભૂતકાળ અંગેના પોતાના અર્થઘટનથી માંડીને આપણા ભૂતકાળના ભાગ રૂપે સર્જક વિશેના અર્થઘટન સુધીનો વિસ્તાર સમાવે છે.

એક એવો અભિપ્રાય છે કે સાહિત્યનો ઇતિહાસ તો જબરદસ્ત સંવેદનશીલતાની ઊથલપાથલનો ઇતિહાસ છે. અને એથી સાહિત્યનો ઇતિહાસ એ સંપૂર્ણ અ-સાતત્યનો, વિચ્છેદનો,

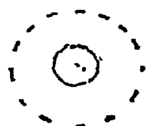
ઇતિહાસ (Total discontinuity) જ હોઈ શકે. સાહિત્યના ભૂતકાળનો અહીં અસ્વીકાર છે. સાહિત્યકૃતિ એ કોઈ શૃંખલાની કડી નથી. ડબલ્યૂ પી. કેર જેવાનો મત છે કે સાહિત્યનો ઇતિહાસ મ્યુઝિયમ જેવો છે. અને ભલે ગમે એમ ગોઠવાયેલું તો પણ મ્યુઝિયમ ખપમાં આવી શકે છે. અલગઅલગ નમૂનાઓનો અલગ અલગ અભ્યાસ જ શક્ય છે. આવા ઐતિહાસિક અભિગમ સામે, એ અભિગમનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરતો સાહિત્યિક ઉત્ક્રાંતિનો અભિગમ પણ છે. રશિયન કે ઝેક સ્વરૂપવાદીઓનો સાહિત્યિક ઉત્ક્રાંતિનો સિદ્ધાન્ત કે અમેરિકન સાહિત્યિક જીવનકથાઓની સશક્ત કામગીરી સ્પષ્ટ કરે છે કે સર્જકની કે યુગની સાહિત્યિક સિદ્ધિનું સિદ્ધિ તરીકે મૂલ્યાંકન ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ થઈ શકે. સાહિત્યિક પ્રવિધિઓના આનુક્રમિક રૂપાન્તરો અને પોતાના પૂર્વસૂરિઓ સાથેનો સર્જકોનો આતુર સંઘર્ષ (anxious confrontation) એમાં અભિપ્રેત છે. ઇતિહાસ એ કડીબદ્ધ ઘટનાશ્રેણી રૂપે નહીં પરન્તુ પ્રસ્થાપિત અર્થની ક્ષિતિજ પડછે નવા અર્થના આવર્તિત ઉત્થાન રૂપે સમજવો જોઈએ. નવા અર્થના પ્રત્યેક ઉત્થાન સાથે સંશ્લિષ્ટ વિકૃતીકરણ (Coherent deformation) સંલગ્ન છે. નવી પ્રવિધિઓ દ્વારા પરંપરા (automatization)નો થતો ભંગ (deautomatization) અને સ્વરૂપભેદ (Form fatigue)માંથી જન્મતો નવાં સ્વરૂપો તરફનો પક્ષપાત એમાં અપેક્ષિત છે. આમ સાહિત્યિક મૂલ્યોનાં ઉત્થાન *(emergence) સંક્રમણ (Transmission) અને રૂપાન્તરણોને (Transformation)* સંબદ્ધ રીતે સમજાવવાનું શક્ય બનવું જોઈએ. યુગના મૂલ્યાંકન સંદર્ભે ઇતિહાસ અને અર્થઘટનના આવા આવા પ્રશ્નો ગૂંચવાયેલા પડયા છે એની સભાનતા સાથે પંડિતયુગની કવિતાના પુનર્મૂલ્યાંકન તરફ વળીએ.

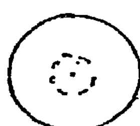
[૨]

પંડિતયુગની કવિતા, પૂર્વવર્તી સુધારકયુગની કવિતાનું રૂપાન્તર અને પશ્ચાદ્‌વર્તી ગાંધીયુગની કવિતાના રૂપાન્તર માટેની સામગ્રી છે. ગુજરાતી અર્વાચીન કવિતાના વિકાસયુગોને બૃહદ્ વર્ગીકરણની પરિભાષામાં જોતાં એ એક પ્રકારની નિયમિતતાથી નિયંત્રિત લાગે છે. અર્વાચીન કવિતાનો પહેલો સુધારક યુગ ક્રાંતિનો છે. બહારનાં પરિબળોથી અંજાયેલી કાવ્યપરિસ્થિતિ તત્કાળ પોતાની નિષ્પત્તિ આપે છે, જે કેવળ નિષ્પત્તિ છે અને તત્કાળ થયેલી નિષ્પત્તિ છે. તેથી પ્રમાણમાં અશુદ્ધ અને અપક્વ છે. ઘાટઘટ વગરની પ્રાકૃત અને પ્રાથમિક છે. અહીં કવિતા કેન્દ્રમાં નથી, પરિધ પર છે. કેન્દ્રમાં સંસારસુધારો અને સામાજિકતા છે, પ્રચાર છે. આ પછીનો પંડિતયુગ ક્રાંતિ પછીની સંક્રાન્તિનો છે.

બાહ્ય પરિબળોથી નહિ પરંતુ આંતરિક પરિવેશથી નિયંત્રિત કવિતા હવે કેન્દ્રમાં છે અને પાંડિત્ય, ગાંભીર્ય વ્યુત્પત્તિ જેવું કશુંક પરિઘ પર છે. અહીં કેવળ નિષ્પત્તિ અને તત્કાળ નિષ્પત્તિ નથી. પરંતુ પ્રાથમિકતા વટાવી ગયેલી શુદ્ધિના આગ્રહ સાથેની ચારુત્વનિષ્પત્તિ છે. ત્રીજો ગાંધીયુગ સુધારક યુગની જેમ ફરીને બહારનાં પરિબળોથી આક્રાન્ત છે. નવા પ્રકારની અશુદ્ધિ અને કેવળ તથા તત્કાળ નિષ્પત્તિ તરફ ગયો છે. ફરી કવિતા કેન્દ્રમાંથી ફરી પરિઘ પર આવે છે. તૈયાર ભાવવિચારોનો સંભાર અને સામાજિકતા કેન્દ્રમાં આવે છે. પ્રહ્‌લાદથી શરૂ થયેલા ચોથા યુગમાં કવિતા ફરીને કેન્દ્રમાં આવે છે. ફરી શુદ્ધિ તરફ, આંતરિક પરિબળોથી નિયંત્રિત થવા તરફ ખસે છે, એમાં ય એનાં પેટા (સુરેશ) યુગમાં તો આત્યંતિક શુદ્ધિ તરફ ધસી છે. આજે એનાં વળતાં પાણી છે. ફરી હવામાં એક અશુદ્ધિનો ભણકાર છે. બાહ્ય પરિબળોથી, જીવનનાં પરિબળોથી આક્રાન્ત થવા જાણે કે તૈયારી થઈ ચૂકી છે. ફરી કદાચ કવિતાને પરિઘ પર ખસેડવા પરિબળો ઉત્સુક છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાની ઉત્ક્રાંતિની આ નિયમિત પરિવૃત્ત (Alternate) ધારાઓ નીચે પ્રમાણે જોઈ શકાશે.


સુધારકયુગ


પંડિતયુગ


ગાંધીયુગ


પ્રહ્‌લાદ પછી

સળંગ રેખાનું વર્તુળ કવિતાનું છે તૂટક રેખાનું વર્તુળ અન્ય પરિબળોનું છે. એ પ્રમાણે સુધારકયુગમાં કવિતા પરિઘ પર છે. પંડિતયુગમાં કેન્દ્રમાં છે. ફરીને ગાંધીયુગમાં પરિઘ પર છે અને પ્રહ્‌લાદ પછી ફરી કેન્દ્રમાં છે. આ ધારાઓની વચ્ચે પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન અભિપ્રેત હોઈ શકે.

[૩]

સુધારકયુગે ગદ્યને પ્રથમ વાર સાહિત્યિક માધ્યમ તરીકે વિકસાવ્યું અને કવિતા તેમ જ પદ્ય વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ થયો. ગદ્યને વેંઢારવાનો કવિતા પરનો બિનજરૂરી ભાર હટ્યો તેથી એ દિશામાં આગળ વધી પદ્યથી છૂટી પડતી કવિતાને પંડિતયુગે અન્ય કોઈ ભારણ વગર શુદ્ધ સ્વરૂપ તરફ ખેંચી. અંગ્રેજી પ્રજા અંગ્રેજી સંસ્કૃતિ અને અંગ્રેજી સાહિત્યના પ્રભાવથી દૂર હટી પોતાના પરિપ્રેક્ષ્યથી

અંગ્રેજી પ્રભાવને સ્વીકારવા જેટલી સ્વસ્થતા આવી એ સાથે સંસ્કૃત ભાષા-સાહિત્યની અને અન્ય તળપદી પોતીકી ભોંય પંડિતયુગે શોધી. એમાં ફારસીની છાયાએ નવી ઝાંય ઉમેરી. બીજી રીતે કહીએ તો અંગ્રેજી ફારસી અને સંસ્કૃતના મિશ્રણમાંથી પંડિતયુગે શુદ્ધ કવિતા માટે કોઈ સમતુલ અને સમુચિત રસાયણની દિશામાં પ્રયત્નો કર્યા, અને પંડિતયુગની શુદ્ધ કવિતાનો શુદ્ધતમ નિષ્કર્ષ કાન્ત જેવાની કવિતામાં એ રીતે પ્રગટ્યો કે સમય સંદર્ભ વિવિધ અર્થઘટનોની વિવિધમુદ્રા વચ્ચે પણ સ્થિર ઊભી રહેલી કવિતાનો એક અત્યંત મૌલિક નમૂનો ગુજરાતી ભાષાને સાંપડ્યો.

પંડિતયુગમાં 'રસિક સાક્ષરત્વ' વચ્ચે સામ્ય વૈષમ્યનાં વિવિધ વર્તુળો એક-બીજાને છેદે છે તે પણ નોંધપાત્ર છે. એક બાજુ નરસિંહરાવનું અંગ્રેજી રોમેન્ટિક કવિતાની નજીકમાં નજીક રહી ઊતરેલું કવિતાનું તદ્દન અનુકરણાત્મક મોડેલ છે. તો બીજી બાજુ કાન્તનું અંગ્રેજી રસવૃત્તિને ફક્ત અનુસરીને સંસ્કૃત ગ્રીક સાહિત્યસંયોજનમાંથી તૈયાર કરેલું કવિતાનું અત્યંત મૌલિક મોડેલ છે. એક બાજુ કાન્તનું રચના સૌંદર્ય (Structural beauty) છે તો બીજી બાજુ નાનાલાલનું પોતસૌન્દર્ય (Textural beauty) છે. એક બાજુ નરસિંહરાવની કવિતા પર કેવળ અંગ્રેજી સંસ્કાર છે તો બીજી બાજુ મણિલાલ બાલાશંકર પર ફારસી સંસ્કાર છે. એક બાજુ ચુસ્ત છાંદસરચના પદ્ય માટે અનિવાર્ય ગણતી નરસિંહરાવ અને કાન્તની કવિતા છે તો બીજી બાજુ છાંદસબંધનોથી મુક્ત થતી નાનાલાલની કવિતા છે. છાંદસરચનામાં પણ દેશીના આગ્રહો છે, તો સામે સંસ્કૃતવૃત્તોનો પક્ષપાત છે. સળંગ વૃત્તરચના છે તો વૃત્તવૈવિધ્ય છે, ચુસ્ત શ્લોકબંધ છે તો સામે યતિપ્રાસથી વિમુક્ત પ્રવાહિતા છે. નરી ઊર્મિલતા છે તો સામે નરી અર્થઘનતા છે. ઉડાવ વાગ્મિતા છે, તો સામે અર્થગાંભીર્યની કરકસર છે. એક બાજુ સ્વાનુભવરસિક કવિતાને ઉત્તમ ઠેરવનારા છે તો બીજી બાજુ સર્વાનુભવરસિક કવિતાને ઉત્તમ ઠેરવનારા છે. આવાં આવાં પરસ્પર પૂરક કે વિરોધી જૂથોની નીચે જીવંત નિરૂપણને બદલે ભાવવિચારદર્શનનું પ્રવર્તન વધુ સર્વસામાન્ય છે. અને તેથી રમણભાઈના હૃદયસિદ્ધાન્તથી માંડીને આનંદ-શંકરના આત્મસિદ્ધાન્ત પર્યંત જે જે કાવ્ય વ્યાખ્યાઓ જડી છે એ બધી અભિવ્યક્તિવાદી (expressive) અને આદર્શવાદી (idealist) વ્યાખ્યાઓ છે.

મણિલાલ દ્વિવેદીને મન "કવિતા ભાવનામાં આનંદતા આત્માનો એક ઉદ્-ગાર છે." અહીં વ્યાખ્યામાં મહત્ત્વનો શબ્દ 'ભાવના' છે, જેમાં આદર્શીકરણનો સંકેત નિહિત છે. રમણભાઈ નીલકંઠ તો સ્પષ્ટપણે માને છે કે "ઉચ્ચારમય

વાણી વડે કલ્પના કરવા" છતાં "કાવ્યનો હેતુ આનંદ આપવા ઉપરાંત બોધ આપવાનો પણ છે." અહીં કાવ્યને આનંદ ઉપરાંતની જવાબદારી સોંપાયેલી છે. વળી રમણભાઈ, "કવિતાનું ઉત્પન્ન થવું અને કવિતાનું શબ્દમાં રચાવું એ બે જુદાં જુદાં કામ" ગણે છે. અને ભાષા સાથે રંચાતી આવતી ક્રિયાના તત્ક્ષણ અચંબાઓને ગાળી નાખી ક્રોચેની જેમ કાવ્ય અને ભાષા વચ્ચે એક દ્વૈત ઊભું કરે છે. ગોવર્ધનરામની, "કવિતાનો આત્મા તો અવલોકન જ" અને "અવલોકન એટલે વિદ્યા" જેવી વ્યાખ્યા ખૂબ એકાંગી અને સર્જનપ્રક્રિયા પરત્વે પ્રમાણમાં ખૂબ ઉદાસીન છે. નરસિંહરાવ દીવેટિયા "જીવ અને જગતનું સુંદર વાણીમાં અન્વેક્ષણ" હોય એને કવિતા કલ્પે છે. 'સુંદરવાણી'ની સ્વાયત્તતા હજી આ વ્યાખ્યાને પણ ખબર નથી. હજી 'સુંદરવાણી' પર જીવ અને જગતને ઉતારવાનો ભાર છે અને એથી ય આગળ એના અન્વેક્ષણની શિરજોરી સોંપાયેલી છે. આનંદશંકરની વ્યાખ્યા હૃદયથી આત્માનો "વિસ્તાર ચીંધે છે, આત્માની કલાને ચીંધે છે પણ ભાષાની કલાનો આખો પ્રદેશ હજી પ્રમાણમાં જોઈએ એટલો તો જાણીતો હોય એમ ભાસતું નથી. બ. ક. ઠાકોરે ઊર્મિપ્રધાનતાના છેડા પરથી ઊર્મિમત'ના છેડા પર કાવ્યવ્યાખ્યાને મૂકી એમાં જિકર વિચારપ્રધાનતાની કરી. આ જિકર સમયસાપેક્ષ અને પ્રતિક્રિયામૂલક હતી એથી એનું મૂલ્ય ટકી રહેવા પામ્યું નથી યા તો એ મૂલ્યે કવિતાને થોડીક ગેરમાર્ગે પણ દોરી છે. કાન્ત યોગ્ય રીતે શબ્દને કાવ્યનું 'વસ્તુકારણ' કહે છે અને 'બધા સ્રષ્ટાઓ વિવેચકો પણ છે' એવી પ્રતીતિ સાથે રચનાસૌંદર્ય નીપજાવવા માટે જોઈતી કડક નિયંત્રણશક્તિને પુરસ્કારે છે.

[૫]

આથી જ કદાચ, કાન્ત માત્ર પંડિતયુગની જ નહિ પણ સમગ્ર ગુજરાતી કવિતાસાહિત્યની નખશિખ ઉત્તમ કહી શકાય એવી ચારપાંચ કૃતિઓ આપી શક્યા છે. ગુજરાતી ભાષાનો અને ગુજરાતી સાહિત્યનો આટલો મૌલિક અને આટલો તાજગીભર્યો આવિષ્કાર અન્યત્ર ભાગ્યે જ થયો છે. પોતાની ભાષાનાં, પોતાના સાહિત્યનાં અને અન્ય સાહિત્યનાં, બહારનાં અને ભીતરનાં સર્વ અનુકરણોને અતિક્રમી જઈ એમણે જે રચ્યું તે અત્યંત સ્વાયત્ત છે. કાન્તની આ પરિષ્કૃતતા અને પૂર્ણતાને માપદંડ રાખી તપાસતાં પંડિતયુગના અન્ય કવિઓના પ્રદાનનું મૂલ્ય સહજવારમાં હાથ ચડી શકે.

નરસિંહરાવનું શબ્દ અને અર્થનું સાયુજ્ય સૌથી વધારે ઘોંઘાટિયું અને પરોપજીવી રહ્યું છે. 'સ્મરણસંહિતા' જેવી એમની ઉત્તમ ગણાતી આવિષ્કૃતિમાં

પણ રચનાસૌંદર્યના પ્રમાણભાનનો પ્રશ્ન નંડવાનો જ. બાલાશંકરની કવિતા કાન્તની તૈયારી રૂપ કવિતા છે. એ વાત નિઃશંક, પણ 'કલાન્ત કવિ'ની એકંદરે ગમે એટલી ચારુતા હોવા છતાં એનું કોઈ સ્થાપત્ય નથી, અને જે થોડુંઘણું સ્થાપત્ય છે તે ખંડિત છે. છંદસ્થ લઘુગુરુનાં અત્યંત દૂષિત સ્થાનો અને વૃત્તદોષો આંખે ઊડીને વળગે તેવાં છે. "કવિતા વિલાસી જન સમજશે તે કવિતનું" યા "કવિરાજ હું વળી તું પટરાણી નૃત્ય કરે"–જેવી પંક્તિઓ ઓછી નથી. અને તેથી ઉમાશંકર જોશી જ્યારે કહે કે "ગુજરાતી ભાષામાં છંદોનું બળ સમજવા માગનારને બાલાશંકરની પંક્તિઓ કંઠે કરવાની ભલામણ કરી શકાય" તો એમની સાથે ભાગ્યે જ સંમત થવાશે. ગોવર્ધનરામની 'સ્નેહમુદ્રાનો' ગોવર્ધન ચિંતનભાર જરાય ચસે એવો નથી. ખરાબ કવિતાનો એ સારો નમૂનો છે. મણિલાલની કે બાલાશંકરની ગઝલોના કેટલાક શેર બળૂકી પ્રાણવાન અભિવ્યક્તિ ધરાવે છે પણ મણિલાલની કવિતા માટે સૂફીવાદ કે અદ્વૈતવાદ સ્પ્રિંગબોર્ડ નથી બન્યા, એનાથી ઊલટું એમની કવિતા પોતે જ એમને માટે એ બે વાદની સ્પ્રિંગબોર્ડ બની છે.

ભાષા સાથેના અને સ્વરૂપ કે અભિવ્યક્તિ સાથેના ઓછામાં ઓછા સંઘર્ષ વગર પ્રગટેલી કલાપીની રચનાઓ અંગે ખુદ કલાપી તો નિર્ભ્રાન્ત છે તેમ છતાં એમની રચનાઓમાં વેરાયેલા છૂટક ઈંડિયોમેશન્સ ધ્યાન પર લઈ શકાય. નાનાલાલ પંડિતયુગનો જ નહિ પરંતુ સમગ્ર ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યનો રમણીય વ્યય છે. એમની કવિતામાં વ્યય અને અપવ્યય જોડાજોડ છે. રમણીયતાને આંતરતી રટણશીલતા એમનો વિશેષ છે અને એમની મર્યાદા પણ છે. વાગ્મિતાનું આવું અભિનવ રૂપ અને આવું અપરૂપ બીજા કોઈ કવિએ ગુજરાતી ભાષાકવિતામાં બતાવ્યું નથી. સૌંદર્યનિષ્ઠ પ્રભાવ અને સૌંદર્યનિષ્ઠ ઉદાસીનતાનો એક સાથે અનુભવ આપતી નાનાલાલની રચનાઓ ગુજરાતી સાહિત્યનો મોટો અપવાદ છે. બ. ક. ઠાકોર પંડિતયુગના દૃઢ થતાં જતાં લક્ષણોનો પ્રતિકાર છે. એમને પંડિતયુગના કવિ કરતાં પંડિતયુગના પ્રતિકવિ (antipoet) કહેવા વધુ ઉચિત છે. કાન્તથી ઊફરા જઈને, કલાપી નાનાલાલથી ઊફરા જઈને કવિતાને બીજે છેડેથી કેવી રીતે ઝાલી શકાય, એનો પ્રયોગ બ. ક. ઠાકોરની કવિતાએ બતાવ્યો છે. પણ પરંપરાથી વિચ્છેદ નહીં પણ દૃઢ થતી પરંપરાથી વિમુખ જવામાં, ઊલટી દિશાએ જવામાં જે કાંઈ નવું મળે અને જે કાંઈ ખોવું પડે એનાં ઉદાહરણો એમની રચનાઓમાં મોજૂદ છે. 'આરોહણ' જેવી રચનાઓ કાન્તની રચનાઓ સામેનો બ. ક. ઠાકોરની રચનાઓનો વિજય છે, તો એમની સોનેટ–

રચનાઓ નાનાલાલ કલાપીની રચનાઓ સામેનો એમની રચનાઓનો વિજય છે.

આમ, અંગ્રેજી સંપર્કે આવતી કૃત્રિમતા અને સંસ્કૃત સંપર્કે આવતી ક્લિષ્ટતાને ઓગાળતી ઓગાળતી પંડિતયુગની 'બોધનગ્રંથિ' અને 'શોધનગ્રંથિ'ની પ્રધાનસેરો વચ્ચે જે 'મોહનગ્રંથિ' ની સેર ઊભી કરી છે એનું ઋણ કવિતાનો વર્તમાન નકારી શકે તેમ નથી.

સંદર્ભગ્રંથો

૧.	સાહિત્યદર્શન	વિજયરાય વૈદ્ય
૨.	જીવન અને સાહિત્ય	ર. વ. દેસાઈ
૩.	આપણું વિવેચનસાહિત્ય	હીરાબહેન પાઠક
૪.	અર્વાચીન કવિતા	સુન્દરમ્
૫.	ક્લાન્ત કવિ	સં. ઉમાશંકર જોશી
૬.	ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ગ્રંથ–૩ (ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ)	
૭.	અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની વિકાસરેખા–૧	ધીરુભાઈ ઠાકર
૮.	Towarda theory of history in literature (TLS' April 76)	Alexander Gelley
૯.	Attack of literature and other essays (Herwester press)	Rene Wellek

શિરીષ પંચાલ

પંડિતયુગનું કથાસાહિત્ય

કથાસાહિત્ય સંજ્ઞાનો વિચાર બહુ વિશાળ સન્દર્ભમાં ન કરીએ તો એમાં નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાનો સમાસ કરી શકાય. ગુજરાતી ભાષામાં પ્રથમ ટૂંકી વાર્તા વીસમી સદીના બીજા દાયકામાં રચાઈ અને પંડિત યુગની ઉત્તર સીમા ૧૯૧૫ સુધી આંકવાનો રિવાજ છે એટલે પંડિત યુગના કથાસાહિત્યમાંથી ટૂંકી વાર્તા તો નીકળી ગઈ એટલે બાકી રહી નવલકથા. આ યુગની નવલકથાઓ એટલે 'મુદ્રા અને કુલીન', 'સરસ્વતીચન્દ્ર', 'ગુલાબસિંહ' અને 'ભદ્રંભદ્ર'. પહેલી અને ચોથી કૃતિઓનાં મૂલ્ય ઐતિહાસિક છે; 'ગુલાબસિંહ' તો લિટનની નવલકથાનું રૂપાંતર છે. એટલે માત્ર 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને આધારે વાત કરવામાં વાંધો નથી.

હવે આ અને આવી નવલકથાનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવું એટલે શું? લગભગ આઠ-નવ દાયકા પછી રચાયેલી કૃતિઓને કયા સન્દર્ભમાં જોઈશું? એ કૃતિઓમાં નિરૂપાયેલા, તે કાળે મહત્ત્વના પરંતુ આજે કાળગ્રસ્ત બની ગયેલા અંશોની ફરી તપાસ આદરીને એ કૃતિઓનાં દસ્તાવેજી મૂલ્યો શોધી કાઢવાની પ્રવૃત્તિને તો કોઈ પુનર્મૂલ્યાંકન કહેવાનું સાહસ નહીં કરે. હજુ આજે પણ એના જે અંશો આપણને સ્પર્શે છે તે શા કારણે એની તપાસ કદાચ કોઈ વિવેચક પુનર્મૂલ્યાંકન નિમિત્તે કરે. આવી તપાસ કરતી વખતે કૃતિ અને માત્ર કૃતિની જ ચર્ચા કરવી એવો દૃઢ સંકલ્પ કરીને પણ મૂર્તિભંજકોના આ અનુઆધુનિક યુગમાં મૂર્તિપૂજક બનીને સામે વહેણે તરી શકાય. અથવા તો અનુઆધુનિક પરિપાટી અનુસાર પંડિત યુગની નવલકથાઓને કૃતિ તરીકે ન તપાસતાં તેને 'સ્ટ્રેટેજી'

તરીકે ગણાવી તેમાં રહેલું આંતરકૃતિત્વ તપાસવું એ પણ પુનર્મૂલ્યાંકનની એક પદ્ધતિ છે. આ પદ્ધતિ પ્રમાણે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી કૃતિમાં જોવા મળતી અન્ય કૃતિઓ, ફિલસૂફીઓ, સંસ્કૃતિઓ, સમાજના તાણાવાણા તપાસતાં તપાસતાં એક વિશાળ સન્દર્ભ ઊભો કરી શકાય. એ સન્દર્ભ કદાચ કૃતિનું પુનર્નિર્માણ કરે છે એવો ભાસ પણ વિવેચકને થાય. અથવા સાહિત્યના માન્ય ઇતિહાસકારો, વિવેચકોના મંતવ્યોથી સાવ ઊફરા જઈને એ કૃતિ વિશે પોતાના મત પ્રગલ્ભપણે વ્યક્ત કરવા – જેવી રીતે મિલ્ટન અને 'હેમ્લેટ' વિશે ટી. એસ. એલિયટે પોતાના વિચારો પ્રગટ કરીને બ્રિટીશ-અમેરિકી સાહિત્ય જગતને ચોંકાવી મૂક્યું હતું તેવી રીતે. પરંતુ ત્યાં કોઈએ એવી ગાળ દીધી નહીં કે આત્મસ્થાપના માટે આવું કરવામાં આવ્યું છે. સુરેશ જોષીએ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની વિવેચના કરતી વખતે અસંતોષ વ્યક્ત કર્યો ત્યારે આપણી વિવેચનાએ મોઘમમાં આવી ગાળ દીધી હતી.

આમ તો કોઈ પણ સમર્થ રચના માટે જેમ કહી શકાય તેમ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માટે પણ કહી શકાય તે અવારનવાર આપણને છેડે છે, છંછેડે છે, નડે છે. એ નવલકથા ગમે કે ન ગમે પણ એને વિશે વાંચીએ છીએ–વિચારીએ છીએ. આજે લગભગ સો વર્ષ પછી, વિવેચનાના છદ્મવેશે લખાયેલા એના કુડીબંધ મહિમાગાનનાં આવરણો તેના પરથી હટાવી નાખીને જ્યારે નવેસરથી 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરીશું ત્યારે એ કેવે રૂપે આપણી આગળ પ્રગટ થશે ? આગળ કહ્યું તેમ મર્યાદિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં રહીને એની ચર્ચાવિચારણા કરવાથી કૃતિની રચનાગત યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો તાગ મેળવી શકાય. પરંતુ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી કૃતિ અનેક સ્તર, વ્યંજના, સંદિગ્ધતાઓ ધરાવે છે એટલે એ બધાંનો તાગ કાઢવા વધારે સન્દર્ભો વિચારવાના રહે. આ સન્દર્ભો કયા હોઈ શકે ત્યારે ?

ઐતિહાસિક ભૂમિકાએથી વિચારીએ તો ગુજરાતી નવલકથા 'સરસ્વતીચન્દ્ર' પહેલાં અને પછી કયા પ્રકારની હતી તેની તપાસ થઈ શકે. 'સરસ્વતીચન્દ્રે' અનુગામી નવલકથા પર ખાસ્સો પ્રભાવ પાડ્યો પણ સામે પક્ષે અનુગામી નવલકથાની બદલાતી પરિપાટીએ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના સ્થાનને વિચલિત કરવાનો પ્રયત્ન કેટલો કર્યો એ પ્રશ્ન પણ ટી. એસ. એલિયટની પેલી પ્રખ્યાત પરમ્પરાની ભૂમિકાના સન્દર્ભે વિચારવાનો રહે. ગોવર્ધનરામના અને આપણા બધાના દુર્ભાગ્યે સો વર્ષે પણ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના સ્થાન, ક્રમ વગેરેનો પ્રશ્ન નવેસરથી વિચારવો પડે એવી સ્થિતિ જન્મી નથી.

'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને આકરગ્રંથ, પુરાણ, મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખવાના પ્રયત્ન થયા છે. અને આપણે પરિભાષા બદલીને એમ કહી શકીએ કે એમાં મહાકાવ્યગત પરિમાણ

(epic dimension) છે. આનો અર્થ એવો થયો કે આવાં પરિમાણ ધરાવતી નવલકથાઓના સન્દર્ભે એનો વિચાર કરી શકાય. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ સાચું જ કહ્યું છે : 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નું ગોત્ર રશિયન મહાનવલોનું ગોત્ર છે. ('ગોવર્ધન પ્રતિભા'–૩૩૨) પરંતુ જ્યોર્જ લુકાચ કહે છે તેમ ફ્રેન્ચ નવલકથાના સાચા વારસદારો રશિયન નવલકથાકારો હતા એટલે બાલ્ઝાકની 'હ્યુમન કૉમેડી', હ્યુગોની 'લે મિઝરેબલ', ટોલસ્ટોયની 'વૉર ઍન્ડ પીસ' જેવી નવલકથાઓના સન્દર્ભે જો વિચાર કરીએ તો ગોવર્ધનરામની વિશિષ્ટતા-મર્યાદાનો ખ્યાલ વધુ આવી શકે. આના જ અનુસંધાનમાં આ ગાળામાં લખાયેલી ભારતીય નવલકથાઓની પડછે આપણી નવલકથાનો વિચાર કરી શકાય. આ તપાસ વધારે ફળદાયી નીવડે. ધારો કે આપણે આ જ ગાળામાં લખાયેલી મરાઠી નવલકથાની શી સ્થિતિ હતી તેનો વિચાર કરીએ તો ? જાણીતા મરાઠી ઇતિહાસાચાર્ય શ્રી રાજવડેએ ૧૯૦૪માં મરાઠી નવલકથા માટે ફરિયાદ કરતાં જણાવ્યું હતું કે 'મરાઠી નવલકથાઓ આપણી સરજત લાગતી નથી એ એનો દોષ છે. આપણો આત્મા, આપણા માનવી, આપણી ભાવના, આપણી મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ, આપણા આદર્શો આ અનુવાદો કે રૂપાંતરોમાં જોવા મળતા નથી.' (જુઓ 'જર્નલ ઑવ આર્ટ્સ ઍન્ડ આઈડીઆઝ'ના આઠમા અંકમાં રાજવડેના લેખનો અનુવાદ) આની સાથે ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ ત્રણ વર્ષ અગાઉ ત્રીજા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં જે વાત કહી હતી તે સરખાવવા જેવી છે. 'આપણી પ્રજા, આપણો કાળ, આપણા આચારવિચાર અને આપણા આધિઉપાધિ : એ સર્વના વર્તમાન ચિત્ર વચ્ચે ઊભા રહીને, આપણી ભાવિ પ્રજાનું એ જ વિષયોના રંગથી ભરેલું કલ્પિત ચિત્ર આલેખવું એ આ કથાનો એક વિશિષ્ટ ઉદ્દેશ છે.'

સર્જકના પોતાના સન્દર્ભમાં જોઈએ તો ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની નવલકથા-વિષયક વિભાવના છે. એ વિભાવનામાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર' રચવા ધારેલાં પ્રયોજનો પણ ભળી ગયાં છે. સાહિત્યવિષયક લખાણોમાંથી પ્રગટ થતી તેમની સાહિત્યિક વિભાવના અનુસાર 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નો વિચાર કરીએ તો શું પરિણામ આવશે એનો વિચાર કરવો પડે. અને તો જ તત્કાલીન ભારતીય સમાજ-સંસ્કૃતિના સન્દર્ભે આ નવલકથા શું કરવા નીકળી હતી અને શું સિદ્ધ કરી શકી એનો અંદાજ આપણે મેળવી શકીએ. આજે કાળગ્રસ્ત બની ગયેલા પ્રશ્નોની સંકુલતાએ પ્રગટાવવામાં તેમણે કયા પ્રકારની સાહિત્યિકતાઓનો ઉપયોગ કર્યો હતો એની શોધ માટેની દિશા પણ જડી આવે.

એક મહત્ત્વનો સન્દર્ભ છે ગુજરાતી વિવેચનનો. આ નવલકથાને ગુજરાતી વિવેચનાએ કેવી રીતે મૂલવી, આ પરીક્ષણ–મૂલ્યાંકન દરમિયાન ગુજરાતી વિવે-

ચનની કઈ કઈ મર્યાદાઓ બહાર આવતી ગઈ, ગુજરાતી વિવેચન કેવી રીતે પરિપક્વ થતું જાય છે એનો વિચાર કરી શકાય. બીજા વિવેચકોની વાત ન કરીએ તો પણ રમણભાઈ નીલકંઠ, ઉમાશંકર જોશી, સુરેશ જોષીની વિવેચના ઉત્તરોત્તર પરિપક્વ બની હોવાનાં પ્રમાણો પૂરાં પાડે છે. આધુનિકોમાં સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રે રામનારાયણ પાઠક તથા આનંદશંકર ધ્રુવની 'સરસ્વતીચન્દ્ર' વિષયક ચર્ચાઓની તાત્ત્વિક પીઠિકાની જે તપાસ આદરી તે સુરેશ જોષી પછીનું એક મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન છે અને ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ આધુનિક પરિપાટીએ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની કરેલી ચર્ચા ઉમાશંકર જોશી પછીનું બીજું સીમાચિહ્ન છે.

આ બધા સન્દર્ભોની તપાસ વિગતે કરવા જનાર સામે સૌથી મોટું ભયસ્થાન છે અને તેની જાણ ન રાખનાર આ બધી તપાસને અન્તે પણ જે પામી શકતો નથી તે છે કૃતિ-હાય, કમબખ્ત તૂને પી હી નહીં. એટલે આ બધા પ્રપંચને અન્તે જો કૃતિનો મુકાબલો જ કરવાનો ન હોય તો શો અર્થ? કૃતિ આપણી શક્તિઓને કદાચ ક્ષુણ્ણ કરી નાખે પણ આપણે એ કૃતિને કદી ક્ષુણ્ણ કરી શકતા નથી, કરી શકવાના નથી.

'હિંદુસ્થાન મધ્યેનું ઝૂંપડું'થી શરૂ થયેલાં રૂપાંતરો અને અનુવાદોની પડછે, વિદેશી નમૂનાઓની પડછે આપણા લેખક પોતાનો દેશી નમૂનો ધરવા માગે છે; પુરોગામી રોમાન્સની સામે વાસ્તવવાદી (બૃહદ્ અર્થમાં) નવલકથા ધરવા માગે છે. કલ્યાણગ્રામની યોજનામાં કદાચ રોમેન્ટિક ગતિવિધિ જોઈ શકાય પણ એ સિવાય તો ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી એવાં લક્ષણોને ચાતરીને આગળ વધે છે. આજે ધારો કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' વાંચીને આપણે આનંદ અનુભવીએ તથા આધુનિક યુગની કૃતિ (જે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની તુલનામાં એન્ટીનોવેલ ગણતી હોય) વાંચીને પણ આનંદ અનુભવીએ તો એ ઘટનાને શાની દ્યોતક ગણાવી? નવલકથાના અનેક પેટાપ્રકારો છે અને એ રીતે જોતાં બંને નવલકથાઓ પોતપોતાના જગતમાં બરાબર ગોઠવાઈ હતી માટે એમ બન્યું? કે પછી 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નું સ્વરૂપ વિકસતાં વિકસતાં આધુનિક નવલકથા સુધી આવી પહોંચ્યું, આપણી રુચિ પણ એની સમાન્તરે વિકસી એમ માનવું? કે પછી આ બંને રચના ગમી જાય એ ઘટના આપણા ચિત્તનાં વિરોધાભાસી વલણો પ્રગટાવે છે એમ માની લેવું? (જોનેથન કલર આ બાબતે બાર્થને ટાંકે છે તે જુઓ – જે વાચક આ બંને પ્રકારની રચનાઓ માણી શકે તે પોતાનામાં ઐતિહાસિક સાતત્યને ગૂંથતો નથી પણ વિરોધાભાસી વલણ પ્રગટાવે છે, એ પોતાની વિભક્ત વ્યક્તિતાને અનુભવે છે – સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ પોએટીક્સ – ૧૯૧)

'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના મોટા ભાગના વાચકોને – ચી. ના. પટેલ જેવાના અપ-

વાદોને બાદ કરતાં – તેમાં આવતી બહુવિધ સામગ્રીએ મૂઝવ્યા છે. એમાંનું કેટલુંય બિનજરૂરી છે એમ ઘણા કબૂલશે. પણ કોઈ કૃતિમાં આ પ્રસ્તુત છે – આ પ્રસ્તુત નથી એમ શી રીતે કહી શકાય. એક આધુનિક કળાવિચારકે – ઘણું કરીને નેલસન ગુડમેન – કહ્યું છે કે કૃતિના અનેકવિધ અર્થમાંથી અમુક પ્રગટાવાના બાકી છે. તો પછી આજે કઈ રીતે કહી શકાય કે આ બધું બિનજરૂરી છે. પણ અહીંથી હવે આપણે એક પ્રકારની અરાજકતામાં પ્રવેશી રહ્યા છીએ. આ અરાજકતા સમજવા જેવી છે.

ઘડીભર કલ્પના કરો – ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ આ નવલકથા જુદી રીતે લખી છે. એમાં સરસ્વતીચન્દ્ર, કુમુદ, કુસુમ અને ચન્દ્રકાન્તની વાર્તા જ પ્રધાન છે. ગુણસુંદરીની સંસારકથાનો ઇશારો જ જોવા મળે છે. બુદ્ધિધનનો રાજકારભાર સરસ્વતીચન્દ્રની ઉપસ્થિતિમાં જ દેખાડવામાં આવ્યો છે. મણિરાજ – કમળાનો પ્રણય નથી. મલ્લરાજનું રાજ્યતંત્ર અને તેમનાં રત્નો, મલ્લરાજ સાથે સામન્તના અને મૂળુના સંઘર્ષો નથી; ૧૮૫૫નો બળવો નિરૂપાયો નથી; સરસ્વતીચંદ્ર યદુશૃંગ ઉપર જાય ખરો, કલ્યાણગ્રામ લઈને પાછો આવે પણ ખરો પરંતુ લખઅલખ પ્રકરણ, મહાભારતનું રૂપક, સ્વપ્નલોક નથી. અંગ્રેજી સાહિત્ય, વેદાન્ત, પાશ્ચાત્ય તત્ત્વજ્ઞાન, ગુજરાતી સાહિત્ય, ઇતિહાસ, રાજકારણના જગતમાંથી થોકબંધ અવતરણો નથી. જો આમ હોત તો આ કૃતિને એક કેન્દ્ર પ્રાપ્ત થયું હોત, એ આપણને આપણા જગતમાંથી મુક્ત કરીને સંપૂર્ણપણે નવલકથાના વિશ્વમાં જકડી રાખત. આપણને કૃતિમાંથી કૃતિ બહારના જગતમાં આવ-જા કરતાં અટકાવત. તો આપણે 'કોઈ પણ કૃતિ ઐતિહાસિક કે રાજકીય વાતાવરણમાં જ રચાતી હોઈ તેનાથી અભેદ્ય રહી ન શકે' એવી ભૂમિકાથી જોજનો દૂર ઊભા રહ્યા હોત. ટૂંકમાં આપણો વિહાર માત્ર કૃતિમાં થાત. આપણે માટે કૃતિ મહત્ત્વની બનત. આગળ કહ્યું તેમ આપણે, મૂર્તિપૂજક બનત. પણ જો અનુઆધુનિકોની વાત સ્વીકારીએ તો એવા કેન્દ્રની સત્તા શા માટે કોઈ સ્વીકારે ? અને ધારો કે સર્જકે સ્વીકારી તેથી આપણે શા માટે સર્જક પ્રત્યે વફાદારી દાખવીએ ? આપણે તો એ કૃતિમાં અને કૃતિમાંથી બહાર નીકળી મોકળે મને વિહાર કરવા માગીએ છીએ એટલે પછી કૃતિમાં, પડેલી અન્ય કૃતિઓની છાયામાં, કૃતિ દ્વારા સૂચવાતા બૃહદ્ સાંસ્કૃતિક સંકેતોમાં, એ કૃતિની સામગ્રી સાથે સાદૃશ્ય-વિરોધ ધરાવતી જાતજાતની દુનિયામાં આપણે anywhere out of the worldની જેમ anywhere out ot the text નીકળી પડત. 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના લેખકે જો એવું જગત ન રચ્યું હોત તો આપણે રચી કાઢત, એને અનુસર્જન કહો, પુનર્સર્જન કહો, પુનર્ઘટન કહો વિઘટન કહો. પણ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના લેખકે એ તક આપણને આપી નહીં. એમણે

પોતે જ જાણે પોતાની કૃતિનું વિઘટન-પુનર્ઘટન કરી નાખ્યું; જેવી રીતે ફ્રાઉલ્સ, બાર્થ કરે છે તેમ. આ રીતે જુઓ તો ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી બેવડી રીતે સર્જક બન્યા કહેવાય.

આવી કૃતિ એના દળને, વિપુલ પાત્રસંખ્યાને કારણે મહાન છે એમ તો ભાગ્યે જ કોઈ કહેશે. પણ એ કૃતિ સાહિત્યિકતાઓ આગળ અટકી રહેવાને બદલે આગળ વધે છે. બીજા શબ્દોમાં તે માત્ર સાહિત્યિક મૂલ્ય, કળાત્મક મૂલ્ય ધરાવતી નથી પણ એ ઉપરાંત સાંસ્કૃતિક, નૈતિક, દાર્શનિક એવા જગતમાં જઈ ચઢે છે. આ અર્થમાં સંપૂર્ણ જગતને આલેખવા મથે છે. ભટ્ટ તૌત અને એલિયટને યાદ કરો. આ બંને જૂનવાણી લાગતા હોય તો જ્યોર્જ લુકાચ ('જેવી રીતે પ્રત્યેક ગંભીર કળાવિચારણામાં બને છે તેવી રીતે અહીં પણ રસ-લક્ષી દૃષ્ટિબિંદુ સુધી સુસંગત રીતે આગળ વધો એટલે સૌંદર્યશાસ્ત્રને પણ વટાવી જઈશું. કારણ કે કળાને આપણે સંપૂર્ણ શુદ્ધ સમજવા જઈશું તો જણાશે કે તે સામાજિક અને નૈતિક માનવીય સમસ્યાઓથી રસાયેલી છે'—) કે રોમન ઈન્ગાર્ડનને યાદ કરી જુઓ. જો આધુનિક અને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીઓ કૃતિને ભાતીગળ સંસ્કૃતિઓમાંથી આણેલા multiple writings-ની નીપજ તરીકે ઓળખાવતા હોય તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી કૃતિનો વિચાર એ રીતે પણ કરી શકાય. વળી કેટલીક કૃતિઓ માત્ર સૃષ્ટિ પ્રગટ કરે છે પણ એને પ્રેરક, ધારક એવી દાર્શનિક પીઠિકાને પેલા મૂર્ત વિશ્વની પાછળ ગોપિત રાખે છે. કેટલીક કૃતિઓ સૃષ્ટિ તો પ્રગટ કરે છે પણ એના કર્તાને એ સૃષ્ટિ અધૂરી લાગતાં એના પર ભાષ્ય રચી કાઢે છે. કૃતિ અને કર્તાએ રચેલા ભાષ્યને અડખેપડખે રાખવાથી કૃતિની સમૃદ્ધિ વધારે પ્રગટી ઊઠે છે (સાર્ત્ર જેવા આલ્બેર કામૂની 'ધ આઉટ સાઈડર' અને 'ધ મીથ ઑવ્ સિસીફસ'ને આ વર્ગમાં મૂકે છે.) તો કેટલીક વખત કૃતિ એને ધારક એવી દૃષ્ટિને વચ્ચે વચ્ચે પ્રગટ કર્યા કરે છે. જેવી રીતે અનુઆધુનિક વિવેચન ઇતિહાસ, વિવેચન, ભાષાવિજ્ઞાન, નૃવંશશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, સમાજશાસ્ત્ર, અર્થકારણ, વિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રોમાં ઘૂમી વળી (હાર્ટમેન કહે છે તેમ) વિવેચન અને આ બધી વિદ્યાશાખાઓ વચ્ચેની ભેદરેખા ભૂંસી નાખીને ગતિ કરે છે તેવી રીતે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નો બચાવ કરી શકાય ખરો. પણ ગમે તેવી દૃષ્ટિ પેલી કળાત્મકતાના અભાવે તો શૂન્ય. 'સરસ્વતી-ચન્દ્ર'માં આવી કળાત્મકતા ક્યાં છે? પહેલી વખત વાંચતાં એનો જે બંધ વિશૃંખલ લાગે છે તે બીજી વાર વાંચતા અથવા ચારે ભાગની પ્રકરણ યોજનાઓનાં સમય, સ્થળ, સામગ્રીનો એક સાથે વિચાર કરીએ તો એની પાછળ પ્રચ્છન્ન રહેલી ભાત આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેતી નથી.

પહેલા ભાગમાં નવીનચંદ્ર સુવર્ણપુરમાં આવી ચડે છે, 'વાડામાં લીલા' થાય છે, એ ઘટના પછી બુદ્ધિધનનો ઇતિહાસ આવે છે. આ ઇતિહાસ પછી તરત જ પ્રચંડ કાર્યવેગ ધરાવતી દરબારવાળી ઘટનાઓ આવે છે. આ પછી તરત સમય જાણે થંભી જાય છે અને કુમુદસુંદરી તથા સરસ્વતીચન્દ્રના આંતરવિશ્વની જવનિકા આપણી આગળ ખૂલે છે. બીજા ભાગમાં મનોહરપુરીની સીમ આગળ જે ઘટનાઓ બને છે તે પછી ગુણસુંદરીનો ઇતિહાસ નિરૂપાય છે. આ પછી તરત જ કુમુદને બહારવટિયાઓના પંજામાંથી બચાવવા માનચતુરના પ્રયત્નો શરૂ થાય છે અને એને પરિણામે કાર્યવેગ સિદ્ધ થાય છે. આ કાર્યવેગ પછી વળી સમય થંભી જાય છે અને જંગલની પેલી પ્રખ્યાત કાળરાત્રિ આરંભ પામે છે. ત્રીજા ભાગમાં પણ હજુ આ ભાત પુનરાવર્તિત થાય છે. આરંભે મુંબઈ, સુંદરગિરિ, મનોહરપુરીની ઘટનાઓ નિરૂપાય છે તો પાછળનાં પ્રકરણોનાં રત્નનગરીનો ઇતિહાસ આવે છે. અહીં પણ કાર્યવેગ વિશેષ હોય તેવી ઘટનાઓ મણિરાજ-કમળા, સરસ્વતીચન્દ્ર-કુમુદ સંદર્ભે છે. જેવી રીતે બીજા ભાગમાં આવનારા ચિંતનની એંધાણી રૂપ વિદ્યાચતુરના રાજ્યતંત્રની ચર્ચા છે તેવી રીતે ત્રીજા ભાગમાં પણ ચોથા ભાગમાં પ્રગટનારી સૃષ્ટિની ઝાંખી તરીકે સ્વપ્નલોક દેખાડવામાં આવ્યો છે અને આ સ્વપ્નલોકમાં સરસ્વતીચન્દ્રના કુસુમ સાથે થનારા લગ્નનો પ્રથમ સંકેત આપણને સાંપડે છે. 'પુનર્નિદ્રા પામતાં પાછી પોતાની પાસે ઉશીકા આગળ પથ્થર ઉપર કુમુદસુંદરી બેઠેલી લાગી અને એ સ્વપ્નની સુંદરીને કુસુમની મુખમુદ્રા હતી. નિદ્રામાં-સ્વપ્નામા-આ સ્ત્રી પાસે સરસ્વતીચન્દ્ર અલખરહસ્યના શ્લોક અને વિવરણ સમજાવવા લાગ્યો અને સ્ત્રી તે આનંદથી સાંભળવા, અને પ્રશ્નો પૂછી સમાધાન કરાવવા લાગી।' (૩/૧૨૬) ચોથા ભાગમાં આ ભાત જરા જુદી રીતે આવે છે. આગલા ત્રણ ભાગમાં જે રીતે ભૂતકાળ આવ્યો તે રીતે આવતો નથી પણ મહાભારતના રૂપક નિમિત્તે તે આવે છે. આગલા ત્રણે ભાગની ભૂમિકાઓ–રાજકીય, સામાજિક અને વ્યક્તિગત – અહીં ફરી નિરૂપણ પામી દઢાય છે. પણ અહીં કાળનું એક નવું પરિમાણ ઉમેરાય છે અને તે છે અનાગત. એટલું જ નહીં, સરસ્વતીચન્દ્રની વ્યક્તિતા અહીં ધીમે ધીમે પ્રગટવા માંડે છે, એ પાત્રમાં રહેલા બધા વિરોધાભાસો, વિસંવાદિતાઓ ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી નિર્મમ બનીને આપણી આગળ પ્રગટ કરે છે.

'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની વાત કરતી વખતે ગુજરાતી વિવેચને ગોવર્ધનરામના સંસારજગત ઉપર વધુ ભાર મૂક્યો છે. કદાચ આ સંસારજગત દ્વારા વિવેચકોને વાસ્તવજગત અભિપ્રેત હશે. પણ શું આ કૃતિમાં માત્ર વાસ્તવજગતે જ નિરૂપાયેલું છે? જો તો આ રચના બહુ સહેલાઈથી સામાન્ય કક્ષાએ સરી પડત. પણ દરેક

સાચો કલાકાર કૃતિમાં આંતરવિશ્વ બાહ્યવિશ્વનો સમન્વય રચતો હોય છે. એ રીતે ગોવર્ધનરામે પણ આપણી સમક્ષ બાહ્યજગત અને આંતરજગતના સંવાદ-સંઘર્ષ વિસંવાદિતાઓનાં નિરૂપણ કર્યાં છે. આ બાહ્ય જગત એટલે તત્કાલીન વાચકો અને લેખક જે જગતમાં જીવી ગયા તે કે વર્તમાન વાચકો જે જગતમાં જીવી રહ્યા છે તે જ માત્ર નથી. પણ આ બાહ્ય જગત એટલે બુદ્ધિધન, ગુણસુંદરી, મલ્લરાજ જેવાનું બાહ્ય જગત અને એની સામે આંતરજગત એટલે સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદનાં આભ્યંતરોની વાત. આ બે વચ્ચે જેટલા પ્રમાણમાં સમતુલા સ્થપાય તેટલા પ્રમાણમાં કૃતિ સફળ થઈ ગણાય. દર વખતે ગોવર્ધનરામથી આ સમતુલા જળવાઈ નથી. ચોથા ભાગમાં આ સમતુલા ભારોભાર ખોરવાઈ ગઈ છે, ભલે ઉમાશંકર જોશી જેવાને ચોથો ભાગ કળાત્મક દૃષ્ટિએ ચઢિયાતો લાગ્યો હોય તેમ છતાં ગોવર્ધનરામ માત્ર બહિરંગ કે અંતરંગમાં પોતાની સૃષ્ટિને સીમિત રાખતા નથી, વાસ્તવવાદની જુદી રીતે અપાયેલી વ્યાખ્યા અનુસાર જોઈશું તો તેઓ માનવી કે સમાજને તેમના એકાદબે પાસાંમાં નિરૂપવાને બદલે તેમને અખંડ અસ્તિતાઓ તરીકે નિરૂપે છે. અહીં નિરૂપાયેલા અંતરંગની વાત તો ઉમાશંકર જોશીએ વર્ણવ્યું છે તેમ 'ત્રણ દિવસ અને છ રાતનો ખેલ' છે. પણ એની ઝીણામાં ઝીણી આંટીઘૂંટીઓ, માનવમનની સંકીર્ણતા શૂન્યાવકાશમાં નીરસ ગુમાવી બેસે. એને જરૂરી હતો એક વિશાળ સન્દર્ભ અને એ ઊભો કરવા માટે વિવિધ જગત ખડાં કર્યાં. એક જગત લક્ષ્મીનંદનનું, બીજું જગત બુદ્ધિધનનું, ત્રીજું જગત ગુણસુંદરીનું ચોથું જગત મણિરાજના રાજ્યતંત્રનું અને પાંચમું જગત યદુશૃંગનું. ઉત્તરોત્તર પ્રગાઢ બનતાં આ જગત ક્યારેક તો પરસ્પરને ચાતરે છે—પણ મોટે ભાગે તો આપણા સમગ્ર સંકુલ એવા વિશ્વની જુદી જુદી કલાઓ પ્રગટ કરે છે. મુંબઈથી સુવર્ણનગરી અને સુવર્ણનગરીથી યદુશૃંગ સુધીનું આરોહણ અને એથી ય વધારે મહત્ત્વનું 'આરોહણ' યદુશૃંગથી ધરતીની ધૂળમાં પાછા ફરવાનું. આરોહણની વાત શક્ય બનાવતા આ જગતને અનેક સંઘર્ષોમાંથી પસાર કરાવ્યું છે—આપણી આગળ આ સંઘર્ષ નિરૂપાય તે અગાઉ નવલકથાકાર પોતે અનેક સંઘર્ષોમાંથી પસાર થયા જ હશે. આવો એક સંઘર્ષ છે — નવલકથાની સમગ્ર સૃષ્ટિને આવરીને રહેલા જિન્સી આવેગના આલેખનનો. જમાલ અને અલકના પ્રસંગ વખતે કે રૂપાળી-અલકનંદા-મેરુલા જેવાના કિસ્સામાં તો કોઈ પણ જાતના બંધન વિના એ જાતીય આવેગ પ્રગટ થઈ ઊઠે છે પણ મુખ્ય પાત્રોના સન્દર્ભે આ બનતું નથી. ગોવર્ધનરામ કાંઠા તોડી નાખીને વહે જતી અદૃશ્ય જલની સરિતાની જેમ એ વન્ય આવેગને આલેખવા તો માગે છે પણ,

કશુંક તેમને રોકે છે. નિરૂપણ કરવા માગતો કલાકાર અને એની આડે વાડ બાંધતો નીતિવાદી જીવ સામસામા અથડાય છે. એક નમૂનો બસ થશે : 'વિદ્યાચતુરની વિદ્યા, રસજ્ઞતા વગેરેનું પ્રબળ વીર્ય વાતચીત અને વિનોદના વિહાર સમયે તેના મનહૃદયમાં ઠેઠ પહોંચવા લાગ્યું અને તે તેજગર્ભ દિવસે દિવસે પ્રફુલ્લ થયો.' પરંતુ ગોવર્ધનરામે સંઘર્ષની એક ઉત્તમ તક જતી કરી છે અને તે છે કલ્યાણગ્રામના આલેખનની. આમ તો કલ્યાણગ્રામ એક રોમેન્ટિક જગતનો ભાગ છે. એનો આદર્શ ઉત્તમ હોવાને કારણે તથા એ પાછળની ભાવના ઉદાત્ત હોવાને કારણે લગભગ બધા જ વિવેચકોએ એ માટે ગોવર્ધનરામને અઢળક અભિનંદન આપ્યાં છે. વર્તમાન ટ્રસ્ટીશીપના મૂળમાં આવા આદર્શ હોવા છતાં એ કોઈ સંઘર્ષની નીપજ નથી. ધારો કે લેખકે એ આદર્શ નિરૂપવાનો આશય સેવ્યો હોય અને છતાં એ આલેખનને ન પણ પામે. બીજા શબ્દોમાં આશય અને અભિવ્યક્તિ વિરોધાભાસી પણ સંભવી શકે છે. દા. ત. 'ક્રાઈમ. ઍન્ડ પનિશમેન્ટ' લો. દોસ્તોએવ્સ્કી આ નવલકથામાં અન્તે સમાધાન કરી લે છે પણ તે કળાકાર છે એટલે એવા સમાધાનથી ખુશ થનારા લોકોને ખબર ન પડે એ રીતે સોગઠી મારી લે છે. રાસ્કોલનિકોવ પણ એક આવા જ સુંદર, કાલ્પનિક વિશ્વનું સ્વપ્ન દેખાડે છે, નાયકનાયિકા બંને મળીને એવા જ કલ્યાણગ્રામની વાત કરે છે, પણ એ અગાઉ દોસ્તોએવ્સ્કી રાસ્કોલનિકોવને આવેલા ભયાનક સ્વપ્નની વાત કરે છે. એ સ્વપ્નમાં એણે ભીષણ ક્ષણોનું સામર્થ્યપૂર્ણ આલેખન કર્યું. આ સ્વપ્ન અને ત્યાર પછી સોન્યા સાથે થતી કલ્યાણગ્રામની યોજના માત્ર સ્પર્શરેખા પર ભેગા થતાં નથી પણ બંને એકબીજાનો છેદ ઉડાડી દે છે. આ છેદદ્વારા પ્રગટતો વિષાદ સામર્થ્યપૂર્ણ છે. એટલે દોસ્તોએવ્સ્કીએ સમાધાન કરવાનો અહીં પ્રયત્ન કર્યો છે એમ કહેતી વખતે પણ એની પાછળ સંઘર્ષની આ પીઠિકા વિસ્તારે પાડવાની નથી. ગોવર્ધનરામમાં આનો અભાવ ખૂંચે છે. અશ્વત્થામા-હનુમાન-પાંચાલીના રૂપકથી આ અસંતોષ દૂર થતો નથી.

ખેર, આપણે 'સરસ્વતીચંદ્ર' કૃતિ તરફ પાછા આવીએ. નવલકથાઓના ભાતીગળ વિશ્વનો પરિચય ન હોવાને કારણે, પ્રથમ પૂજા અને પછી પરીક્ષા કરવાની પ્રચલિત બનેલી પરંપરાને કારણે, ગુજરાતી ભાષામાં સમૃદ્ધ નવલકથાઓ ઓછી લખાઈ હોવાને કારણે સરસ્વતીચંદ્રની વિવેચનામાં અનેક અધૂરપો પ્રગટી. આની વિગતવાર ચર્ચા 'કથોપકથન' 'કથાસાહિત્યનું વિવેચન' અને 'ગોવર્ધનપ્રતિભા'માં કરવામાં આવી છે એટલે તેનું પુનરાવર્તન કરતા નથી. પણ સ્થૂળ ભૂમિકાએ તેનાં પ્રકરણોની યોજના જો તપાસીશું તો ગોવર્ધનરામ જે સિદ્ધ કરવા માગે છે તે અને જે સિદ્ધ કરી શક્યા છે તેનો ખ્યાલ આપણને આવી

શકશે. પ્રથમ ભાગના પ્રકરણ ૧થી ૭ પહેલા દિવસનું – અર્થાત્ કથા શરૂ થાય છે તે દિવસનું – નિરૂપણ કરે છે. પ્રકરણ ૮માં બે ચાર દિવસનો નિત્યક્રમ આલેખાયો છે. પ્રકરણ ૯માં જમાલ-અલકને નિરૂપિત કરતી રાત્રિની વાત છે. પ્રકરણ–૧૦ ફરી રોજિંદો ક્રમ નિરૂપે છે. પ્રકરણ ૧૧થી ૧૮ ચૈત્ર સુદ પડવાએ ભરાયેલા દરબારનું આલેખન કરે છે. એમાં વચ્ચે સરસ્વતીચંદ્રના ભૂતકાળને નિરૂપતું એક પ્રકરણ આવી જાય છે. તો પ્રકરણ ૧૯માં દરબારવાળા દિવસના જ ઉત્તરાર્ધમાં આપણી આગળ રાત્રિ સંસાર ખડો કરી દીધો છે. 'વાડામાં મળી દૃષ્ટાદષ્ટ'નું પ્રારંભિક મિલન 'શતમુખ વિનિપાત'વાળા પ્રસંગના પરોક્ષ મિલનથી દૃઢીભૂત થઈ રાત્રિસંસારમાં પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે. પ્રકરણ ૨૦–૨૧માં રાત્રિ સંસાર પછીના દિવસની વાત છે. આ જ દિવસની વાત ભાગ બીજાના પ્રકરણ ૧–૨માં ચાલુ રહે છે. પ્રકરણ ૪–૫ ગુણસુંદરીના ભૂતકાળને નિરૂપે છે. ૧–૨–૩ પ્રકરણવાળા દિવસની રાતનું નિરૂપણ ૬–૭માં કરવામાં આવ્યું છે. પ્રકરણ ૮–૯–૧૦–૧૧ કુમુદ ભદ્રેશ્વર જવા નીકળે છે ત્યાંથી માંડીને બીજે દિવસે સવારે નદીમાં તણાય છે ત્યાં સુધીનું આલેખન કરે છે. ભાગ ત્રીજાના પ્રથમ પ્રકરણમાં, બીજા ભાગના પ્રકરણ–૭માં નિરૂપાયેલી રાત્રિનો બીજો દિવસ વર્ણવાયો છે; પ્રકરણ બેમાં એ જ દિવસ પણ સ્થળ બદલાય છે. વચ્ચે આપણને મુંબઈ સુવર્ણપુરીમાં ફેરવી પાછા આપણને વિષ્ણુદાસમાં, લક્ષ્ય-અલક્ષ્યમાં, રત્નનગરીના ભૂતકાળમાં (પ્રકરણ ૭ થી ૧૫) લઈ જાય છે. છેલ્લા પ્રકરણમાં ફરી કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્રના જગતમાં લેખક આપણને ફેરવે છે. ચોથા ભાગમાં સમય આ રીતે ઘુમરાતો નથી. હવે સમય રેખાયિત ગતિમાં આગળ વધે છે. જુદાં જુદાં સ્થળે ફેરવતાં ફેરવતાં ગોવર્ધનરામ આપણને સિદ્ધલોકમાં લઈ જાય છે. પછી તો શરૂ થાય છે ચિરંજીવ શૃંગ ઉપરની પ્રખ્યાત બની ગયેલી પેલી રાત્રિઓ. આ સ્વપ્નલોક અને પાછળથી વર્ણવાતા કલ્યાણગ્રામ (તે પણ એક સ્વપ્નલોક જ છે)ના મરમભરસમાં થઈને સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુસુમની સપ્તપદી સુધી આપણે જઈ પહોંચીએ છીએ.

આ સ્થૂળ ભૂમિકાને આધારે આપણે એટલું તો જોઈ શકીશું કે ૧થી ૩માં ગોવર્ધનરામ ક્યારેય આપણને કાળની સતત ગતિનો અનુભવ કરાવતા નથી– એમનો જમાનો તો હતો રૂપાંતરોનો અને અનુવાદોનો – ખાસ કરીને રોમાંસના રૂપાંતરોનો. સમયનો રેખાયિત ક્રમ તોડીને નવેસરથી એના પ્રવાહને નિરૂપવાનો પડકાર ઝીલવા ભાગ્યે જ કોઈ તૈયાર થયું હતું. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી પહેલા ત્રણ ભાગમાં આ કરે છે. સાથે સાથે આપણે એ પણ જોઈ શકીશું કે જેની કથા કહી નાખવામાં આવી છે તે સમયનો પટ અતિ વિસ્તીર્ણ છે. સરસ્વતી-

કર્યું છે તેમને રોકે છે. નિરૂપણ કરવા માગતો કલાકાર અને એની આડે વાડ બાંધતો નીતિવાદી જીવ સામસામા અથડાય છે. એક નમૂનો બસ થશે : 'વિદ્યાચતુરની વિદ્યા, રસજ્ઞતા વગેરેનું પ્રબળ વીર્ય વાતચીત અને વિનોદના વિહાર સમયે તેના મનહૃદયમાં ઠેઠ પહોંચવા લાગ્યું અને તે તેજગર્ભ દિવસે દિવસે પ્રફુલ્લ થયો.' પરંતુ ગોવર્ધનરામે સંઘર્ષની એક ઉત્તમ તક જતી કરી છે અને તે છે કલ્યાણગ્રામના આલેખનની. આમ તો કલ્યાણગ્રામ એક રોમેન્ટિક જગતનો ભાગ છે. એનો આદર્શ ઉત્તમ હોવાને કારણે તથા એ પાછળની ભાવના ઉદાત્ત હોવાને કારણે લગભગ બધા જ વિવેચકોએ એ માટે ગોવર્ધનરામને અઢળક અભિનંદન આપ્યાં છે. વર્તમાન ટ્રસ્ટીશીપના મૂળમાં આવા આદર્શ હોવા છતાં એ કોઈ સંઘર્ષની નીપજ નથી. ધારો કે લેખકે એ આદર્શ નિરૂપવાનો આશય સેવ્યો હોય અને છતાં એ આલેખન ન પણ પામે. બીજા શબ્દોમાં આશય અને અભિવ્યક્તિ વિરોધાભાસી પણ સંભવી શકે છે. દા. ત. 'ક્રાઈમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ' લો. દોસ્તોએવ્સ્કી આ નવલકથામાં અન્તે સમાધાન કરી લે છે પણ તે કળાકાર છે એટલે એવા સમાધાનથી ખુશ થનારા લોકોને ખબર ન પડે એ રીતે સોગઠી મારી લે છે. રાસ્કોલનિકોવ પણ એક આવા જ સુંદર, કાલ્પનિક વિશ્વનું સ્વપ્ન દેખાડે છે, નાયકનાયિકા બંને મળીને એવા જ કલ્યાણગ્રામની વાત કરે છે, પણ એ અગાઉ દોસ્તોએવ્સ્કી રાસ્કોલનિકોવને આવેલા ભયાનક સ્વપ્નની વાત કરે છે. એ સ્વપ્નમાં એણે ભીષણ ક્ષણોનું સામર્થ્યપૂર્ણ આલેખન કર્યું. આ સ્વપ્ન અને ત્યાર પછી સોન્યા સાથે થતી કલ્યાણગ્રામની યોજના માત્ર સ્પર્શરેખા પર ભેગા થતાં નથી પણ બંને એકબીજાનો છેદ ઉડાડી દે છે. આ છેદદ્વારા પ્રગટતો વિષાદ સામર્થ્યપૂર્ણ છે. એટલે દોસ્તોએવ્સ્કીએ સમાધાન કરવાનો અહીં પ્રયત્ન કર્યો છે એમ કહેતી વખતે પણ એની પાછળ સંઘર્ષની આ પીડકા વિસ્તારે પાડવાની નથી. ગોવર્ધનરામમાં આનો અભાવ ખૂંચે છે. અશ્વત્થામા-હનુમાન-પાંચાલીના રૂપકથી આ અસંતોષ દૂર થતો નથી.

ખેર, આપણે 'સરસ્વતીચંદ્ર' કૃતિ તરફ પાછા આવીએ. નવલકથાઓના ભાતીગળ વિશ્વનો પરિચય ન હોવાને કારણે, પ્રથમ પૂજા અને પછી પરીક્ષા કરવાની પ્રચલિત બનેલી પરંપરાને કારણે, ગુજરાતી ભાષામાં સમૃદ્ધ નવલકથાઓ ઓછી લખાઈ હોવાને કારણે સરસ્વતીચંદ્રની વિવેચનામાં અનેક અધૂરપો પ્રગટી. આની વિગતવાર ચર્ચા 'કથોપકથન' 'કથાસાહિત્યનું વિવેચન' અને 'ગોવર્ધન-પ્રતિભા'માં કરવામાં આવી છે એટલે તેનું પુનરાવર્તન કરતા નથી. પણ સ્થૂળ ભૂમિકાએ તેનાં પ્રકરણોની યોજના જો તપાસીશું તો ગોવર્ધનરામ જે સિદ્ધ કરવા માગે છે તે અને જે સિદ્ધ કરી શક્યા છે તેનો ખ્યાલ આપણને આવી

શકશે. પ્રથમ ભાગના પ્રકરણ ૧થી ૭ પહેલા દિવસનું — અર્થાત્ કથા શરૂ થાય છે તે દિવસનું — નિરૂપણ કરે છે. પ્રકરણ ૮માં બે ચાર દિવસનો નિત્યક્રમ આલેખાયો છે. પ્રકરણ ૯માં જમાલ-અલકને નિરૂપિત કરતી રાત્રિની વાત છે. પ્રકરણ—૧૦ ફરી રોજિંદો ક્રમ નિરૂપે છે. પ્રકરણ ૧૧થી ૧૮ ચૈત્ર સુદ પડવાએ ભરાયેલા દરબારનું આલેખન કરે છે. એમાં વચ્ચે સરસ્વતીચંદ્રના ભૂતકાળને નિરૂપતું એક પ્રકરણ આવી જાય છે. તો પ્રકરણ ૧૯માં દરબારવાળા દિવસના જ ઉત્તરાર્ધમાં આપણી આગળ રાત્રિ સંસાર ખડો કરી દીધો છે. 'વાડામાં મળી દૃષ્ટોદૃષ્ટ'નું પ્રારંભિક મિલન 'શતમુખ વિનિપાત'વાળા પ્રસંગના પરોક્ષ મિલનથી દૃઢીભૂત થઈ રાત્રિસંસારમાં પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે. પ્રકરણ ૨૦—૨૧માં રાત્રિ સંસાર પછીના દિવસની વાત છે. આ જ દિવસની વાત ભાગ બીજાના પ્રકરણ ૧—૨માં ચાલુ રહે છે. પ્રકરણ ૪—૫ ગુણસુંદરીના ભૂતકાળને નિરૂપે છે. ૧—૨—૩ પ્રકરણવાળા દિવસની રાતનું નિરૂપણ ૬—૭માં કરવામાં આવ્યું છે. પ્રકરણ ૮—૯—૧૦—૧૧ કુમુદ ભદ્રેશ્વર જવા નીકળે છે ત્યાંથી માંડીને બીજે દિવસે સવારે નદીમાં તણાય છે ત્યાં સુધીનું આલેખન કરે છે. ભાગ ત્રીજાના પ્રથમ પ્રકરણમાં, બીજા ભાગના પ્રકરણ—૭માં નિરૂપાયેલી રાત્રિનો બીજો દિવસ વર્ણવાયો છે; પ્રકરણ બેમાં એ જ દિવસ પણ સ્થળ બદલાય છે. વચ્ચે આપણને મુંબઈ સુવર્ણપુરીમાં ફેરવી પાછા આપણને વિષ્ણુદાસમાં, લક્ષ્ય-અલક્ષ્યમાં, રત્નનગરીના ભૂતકાળમાં (પ્રકરણ ૭ થી ૧૫) લઈ જાય છે. છેલ્લા પ્રકરણમાં ફરી કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્રના જગતમાં લેખક આપણને ફેરવે છે. ચોથા ભાગમાં સમય આ રીતે ઘુમરાતો નથી. હવે સમય રેખાયિત ગતિમાં આગળ વધે છે. જુદાં જુદાં સ્થળે ફેરવતાં ફેરવતાં ગોવર્ધનરામ આપણને સિદ્ધલોકમાં લઈ જાય છે. પછી તો શરૂ થાય છે ચિરંજીવ શૃંગ ઉપરની પ્રખ્યાત બની ગયેલી પેલી રાત્રિઓ. આ સ્વપ્નલોક અને પાછળથી વર્ણવાતા કલ્યાણગ્રામ (તે પણ એક સ્વપ્નલોક જ છે)ના મરમભરમમાં થઈને સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુમુદની સપ્તપદી સુધી આપણે જઈ પહોંચીએ છીએ.

આ સ્થૂળ ભૂમિકાને આધારે આપણે એટલું તો જોઈ શકીશું કે ૧થી ૩માં ગોવર્ધનરામ ક્યારેય આપણને કાળની સતત ગતિનો અનુભવ કરાવતા નથી— એમનો જમાનો તો હતો રૂપાંતરોનો અને અનુવાદોનો — ખાસ કરીને રોમાંસના રૂપાંતરોનો. સમયનો રેખાયિત ક્રમ તોડીને નવેસરથી એના પ્રવાહને નિરૂપવાનો પડકાર ઝીલવા ભાગ્યે જ કોઈ તૈયાર થયું હતું. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી પહેલા ત્રણ ભાગમાં આ કરે છે. સાથે સાથે આપણે એ પણ જોઈ શકીશું કે જેની કથા કહી નાખવામાં આવી છે તે સમયનો પટ અતિ વિસ્તીર્ણ છે. સરસ્વતી-

ચન્દ્રના શૈશવથી ગૃહત્યાગ સુધીનો; કુમુદ સુન્દરીના જન્મ પૂર્વે ગુણસુંદરીના ઘરસંસારથી માંડીને કુમુદના લગ્ન સુધીનો; બુદ્ધિધનના શૈશવથી માંડીને બુદ્ધિધન અમાત્ય બન્યો ત્યાં સુધીનો; મલ્લરાજના શાસનકાળથી માંડીને તેના મરણ અને મણિરાજના રાજ્યાભિષેક તથા રાજવહીવટ સુધીનો. આની સામે નવલકથામાં જે સમયનું પ્રત્યક્ષપણે આલેખન કરવામાં આવ્યું છે તે તો માત્ર બે મહિનાનો છે. હવે જો એક બાજુએ પેલા વિસ્તીર્ણ પટ અને બીજી બાજુએ સાંકડો સમય-પટ નિરૂપાતો હોય તો એ બે વચ્ચે સંબંધ કયા પ્રકારનો છે? બંને વચ્ચે સંતુલન છે, વિરોધ છે, સંઘર્ષ છે? આ બે વચ્ચે સંતુલન થાય છે. પણ એ સિદ્ધ કરવા માટે કોઈ ટેક્નિક શોધવી પડે. ગોવર્ધનરામે પેલા સાંકડા સમયપટમાં જે થોડા દિવસની ઘટનાઓ નિરૂપી છે તે એટલી બધી સમર્થપૂર્ણ છે કે ઘડી-ભર આપણે માની શકતા નથી કે ઘટનાઓ ખરેખર આટલો બધો ઓછો સમય લે છે! આ 'બેલ'ની વાત ઉમાશંકર જોશીએ અસામાન્ય સૂઝથી કરી જ છે. હવે સમયના આ બે પ્રકારના આલેખન વચ્ચે ઊભા થતા વિરોધ અને સંતુલનને પુષ્ટ કરવા માટે બીજા વિરોધ પણ નિરૂપાયા છે અને એ બધા પરસ્પરને સમૃદ્ધ કરે છે.

ભૂતકાળને લગતી ઘટનાઓનાં ચિત્રો જુઓ – અથવા દરબારમાં જવાની તૈયારી-ઓથી માંડીને દુષ્ટરાય-કરવતરાય-શઠરાયને થતી શિક્ષાઓ સુધીની ઘટનાઓ જુઓ, સુવાવડી ગુણિયલના અવિભક્ત કુટુમ્બમાં બનતી ઘટનાઓ જુઓ; કુમુદને પકડવા માટે સૂરસિંહ પ્રતાપ દ્વારા થતા પ્રયત્નોથી માંડીને મૂળુ દ્વારા થતી પ્રતાપની હત્યા સુધીની ઘટનાઓ નિહાળો; સરસ્વતીચન્દ્રને શોધવા માટે ચંદ્રકાન્તના, વિદ્યાચતુરના અને હીરાલાલના પ્રયત્નો જુઓ – આ બધામાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ પ્રચંડ ક્રિયાવેગ દાખવ્યો છે. આની સામે સમય થંભી ગયો હોય એ રીતે જીવનમાં ઊભી થતી નાજુક ક્ષણોનું આલેખન અલસમંથર ગતિએ કરવામાં આવ્યું છે. અલક અને જમાલ વચ્ચે, અલક અને સરસ્વતીચન્દ્ર વચ્ચે, 'જલ-નિકાનું છેદન અને વિશુદ્ધિનું શોધન' પ્રસંગે સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુમુદ વચ્ચે, અંધારી રાતે સરસ્વતીચન્દ્ર અને કાળરાત્રિ વચ્ચે, 'હૃદયના ભેદનું ભાંગવું'વાળી પેલી ત્રણ રાત્રિ વખતે સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુમુદ વચ્ચેની ક્ષણોની વાત ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ કહી નથી, દેખાડી છે, કળાત્મકતાથી દેખાડી છે. અહીં એક બીજા વિરોધનો પણ જાણે અજાણે ઉપયોગ થયો છે. સરસ્વતીચન્દ્રના કયા વ્યક્તિત્વને આપણે સાચું ગણીશું? એક તરફ સરસ્વતીચન્દ્ર વિશે લેખકે, પાત્રોએ ઘણું બધું કહી નાખ્યું છે, તે પોતાના વિશે પણ ઘણું ઘણું કહેતો ફરે છે. પણ સરસ્વતીચન્દ્રનું વર્તન આનાથી વિરુદ્ધ છે. આને કારણે નાયકની સંદિગ્ધ વ્યક્તિતા પ્રગટે છે, એ દ્વારા ઊભો થતો વિરોધ ચરિત્રચિત્રણને વધારે સમૃદ્ધ બનાવે છે. દશ્યો જ્યારે

ભજવાય છે ત્યારે સરસ્વતીચન્દ્ર જેવો છે તેવો આલેખાય છે. અલક કે કુમુદના સ્પર્શ વિકાર અનુભવનાર, ચંદ્રકાન્તની દુર્દશાનો ક્યારેય ખ્યાલ ન મેળવનાર, પ્રિયતમાએ લખેલો પત્ર પણ તરત ન વાંચે એવો તટસ્થ, પ્રિયતમાના પ્રથમ પત્રને પણ ધ્યાનથી ન વાંચનાર (કુમુદ પત્રમાં લખે છે 'હું આપની છબિ માગું તો?' સરસ્વતીચન્દ્ર કુમુદના પત્રનો ઉત્તર આપતાં લખે છે-તું મારી છબિ માગે તો! તારા માગ્યા વિના જ હું મોકલું છું), પોતાનાં કાર્યના ખોટાખોટા ખુલાસા આપનાર સરસ્વતીચન્દ્રનું પાત્ર ધીમે ધીમે ચરિત્ર બનવાની દિશામાં ગતિ કરે છે.

ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી આપણી આગળ બે રૂપે પ્રગટ થવા માગે છે – એક વિચારક રૂપે અને બીજા સર્જક રૂપે. આ બંને વ્યક્તિત્વ જાણે સ્પર્ધામાં ઊતર્યાં છે. 'સુંદર થવું એ સ્ત્રીનું તેમ જ નવલકથાનું લક્ષ્ય છે. પરંતુ એ લક્ષ્યની સંપત્તિ તે માત્ર બીજા કોઈ ગુરુતર લક્ષ્ય પામવાનું પગથિયું છે.' આ ભૂમિકા સિદ્ધ કરવા માટે જ જાણે નવલકથામાં પડકાર ઝીલ્યો છે. ગોવર્ધનરામની સર્જકતા આગળ જોયું તેમ પેલી જીવંત, નાજુક ક્ષણોના આલેખનમાં પ્રકટ થાય છે. પાંચાલીવાળા રૂપકની ભૂમિકા સાથે કોઈ પણ દૃશ્યને મૂકી જુઓ. સરસ્વતીચન્દ્ર-કુમુદ કે અલક-જમાલના વધારે સમર્થ દૃશ્યને બદલે સરસ્વતીચન્દ્ર અલકનું જ દૃશ્ય તપાસો એ દૃશ્યમાં અરીસા પાસે ગોવર્ધનરામે જે કામ કઢાવ્યું છે તે જુઓ. ('એક લાંબો નિઃશ્વાસ મૂકી તેણે સામી ભીંત ઉપર નજર ફેરવી. ત્યાં એક આરસો આડો ટાંગ્યો હતો, તેમાં નવીનચંદ્રનું અને બેઠેલી અલકકિશોરીનું એમ બેના મોં જોડાજોડ દેખાયા તે જોઈ રહી.'–(૧/૧૬૬) પણ આ દૃશ્યને લેખક નવીનચંદ્રની મેડી પૂરતું સીમિત રાખતા નથી. એકી સાથે તેઓ આપણને બે દૃશ્ય દેખાડે છે, જાણે રંગભૂમિ ઉપર એક છેડે સરસ્વતીચન્દ્ર-અલક અને બીજે છેડે કુમુદનું સારંગીગાન અને શતસુખવિનિપાત ગીતવાળું દૃશ્ય દેખાડે છે. એક જ દૃશ્યના ભાગરૂપ એવા આ બે ખંડ પરસ્પરને પ્રભાવિત કરે છે. 'સરસ્વતીચન્દ્રની દૃશ્યયોજના' જેવો વિષય રાખીને વિગતે આ તપાસ કરવા જેવી છે.

::

આગળ આપણે જોયું કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' વાસ્તવપ્રધાન નવલકથા છે, માનવીને અહીં તેના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં આલેખવાનો પ્રયત્ન લેખકે કર્યો છે. પણ અહીં માત્ર વ્યક્તિગત સંપૂર્ણતાની વાત નથી. માનવીની સંપૂર્ણતા પેલા સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભ વિના પાંગરી ન શકે. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કશું પણ

મર્યાદિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં રહીને આપણને આપવા માગતા નથી. એ હમેશા બૃહદ્‌માં રાચે છે. તેમણે આ જ કારણે ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રનો ઉપયોગ કર્યો છે. તે પણ એટલે સુધી કે પ્રથમ પુરુષના નિરૂપણની જ્યારે તક ઊભી થાય ત્યારે પણ લેખક કોઈની આંખે એનું નિરૂપણ કરતા નથી. દા. ત. મેરુલો જ્યારે ઘવાઈને રાણા પાસે ધા નાખે છે ત્યારે એના મોઢે કશું કહેવડાવવામાં આવતું નથી. લેખક પોતે આપણને દુષ્ટરાયને ઘેર લઈ જાય છે.

ગો. ત્રિપાઠી સંસારભરનું વૈવિધ્ય આ કૃતિમાં આલેખવા માગતા હતા. પણ એનો ખડકલો કર્યો નથી. મુંબઈથી આવેલા સરસ્વતીચન્દ્રને બુદ્ધિધનના રાજકારભારમાં અમસ્તો ઊભો કરી દેવામાં આવ્યો નથી. એક રીતે જોઈએ તો સરસ્વતીચન્દ્ર–મુંબઈનો સરસ્વતીચન્દ્ર, કુમુદને ત્યજી બેઠેલો સરસ્વતીચન્દ્ર–એક વાયવી પાત્ર છે. કુમુદની છબિ પાછળ પાંચેક હજાર રૂપિયા ખરચી કાઢનારને આત્મીય મિત્ર ચંદ્રકાન્તની આર્થિક દુર્દશાનો પરિચય નથી. એવાને રત્નનગરી મોકલવામાં નથી આવતો. ત્યાં તો આદર્શ રાજ્યતંત્ર છે. સંસારની કુટિલતાનો પરિચય કરાવવો હોય તો તેને સુવર્ણપુરીમાં જ મોકલવો પડે. મુંબઈથી નિજી, અંગત સમસ્યાથી ગભરાઈ જઈને ભાગેલા સરસ્વતીચન્દ્રને સંસારની વચ્ચોવચ મૂકી દીધો. આમ જુઓ તો તેની પાસે કયાં કાર્યો કરાવ્યાં છે? બહુ થોડાં, પણ એ સાક્ષી બને છે માનવીની કદર્યતાનો, ક્ષુદ્રતાનો, પોતાની તુચ્છતાનો પણ સાક્ષી બને છે. પછી જ તેને યદુશૃંગમાં જવાની પાત્રતા પ્રાપ્ત થાય, એ વિના નહીં.

ગોવર્ધનરામે આ સંસારનાં પૂર્ણતા, વૈવિધ્ય સામે રચનાગત વૈવિધ્ય પણ મૂકયાં છે. ભાષાનાં કેટલાં બધાં પોત અહીં આગળ આલેખાયાં છે. તેમની શૈલીમાં દીર્ઘસૂત્રિતા છે પણ માત્ર એ નથી. પાત્રોના જીવનમાં આવતી કટોકટી વેળાએ પ્રયોજાયેલી ભાષા જુઓ, કલાવતીના નૃત્યનું, રાજદરબારનું, રાજમહેલનું, જમાલના પ્રસંગે અલકનું, રાત્રિસંસારમાં કુમુદની મનોસ્થિતિનું, કાળરાત્રિનું, ચિરંજીવ શૃંગ પરની રાત્રિનું વર્ણન જુઓ, નવલકથાના કેટલા બધા પેટાપ્રકારોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે તે જુઓ. આટલું બધું સંકુલ, સમર્થ વિશ્વ હોવા છતાં અનુગામી નવલકથાકારોએ તેનો કેટલો ઉપયોગ કર્યો? 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નાં નબળાં અનુકરણો કરીને એ સૃષ્ટિનું મૂલ્ય ઘટાડી નાખ્યું છે એવી કબૂલાત અનુગામી નવલકથાકારો વતી રઘુવીર ચૌધરીએ કરી છે. આપણે આશા રાખીએ કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની શતાબ્દી વખતે તેને અતિક્રમી જાય એવી નવલકથા પ્રાપ્ત થાય*

* આ નિબન્ધ ભવિષ્યમાં લખવા ધારેલી 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની વિવેચનાની ભૂમિકા રૂપે છે.

પંડિતયુગનું સર્જન – ચર્ચા

પ્રો. રમણ સોનીએ કહ્યું : 'પંડિતયુગના દરેક કવિની નોખી નોખી મુદ્રા છે એટલે દરેક કવિની કવિતાને ઇતિહાસના સંદર્ભમાં ન જોતાં કવિતાને કવિતા તરીકે જ તપાસવી જોઈએ. કલાપી અને ખબરદાર આ બે લોકપ્રિય કવિઓ હતા તે જોતાં પંડિતયુગના પરિપ્રેક્ષ્યમાં એ બેને કેવી રીતે તપાસી શકાય એ વિચારવા જેવું છે!"

શ્રી જયંત કોઠારીએ કહ્યું : "કાન્તે સહુથી વધુ મથામણ શબ્દો સાથે કરી હતી, 'સાગર અને શશી'માં તે જોઈ છે. 'આપણી રાત'માં એ મથામણ નથી છતાં મને એ બંને કૃતિ ગમે છે."

ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કહ્યું : કવિતામાં ભાવવિશ્વને આકાર આપવા ભાષાની વ્યવસ્થાનો સૌંદર્યપૂર્ણ કૃતિની નિર્મિતિ અર્થે જ વિનિયોગ થતો હોય છે. કવિનું આંતરિક વિશ્વ અને ભાષાનું એસ્થેટિક્સ એ બેનું અનુસંધાન અનિવાર્ય છે."

ડૉ. સુરેશ જોશીએ એક મુદ્દો છેડ્યો કે પંડિતયુગના સર્જકો આગળ તો ઘણી મોટી પરંપરા અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત સાહિત્યની હતી તેને તેઓ આત્મસાત્ કેમ ન કરી શક્યા?

જયંત પારેખના એક પ્રશ્નના જવાબમાં ડૉ. શિરીષ પંચાલે જણાવ્યું હતું, "આન્તર વિશ્વની વાત કરે એ જ સાચી નવલકથા એમ માની લેવાયું છે, હકીકતમાં નવલકથાના અનેક પ્રકારો છે. તમે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો નવલકથાનું આદર્શ મોડેલ માનો તો 'મરણોત્તર' નિષ્ફળ લેખાય. મુનશીને મોડેલ માનો તો પન્નાલાલ નિષ્ફળ ગણાય." આ તબક્કે ડૉ. ભાયાણીએ

કહ્યું કે અમુક નવલકથા વાસ્તવલક્ષી અને અમુક રોમેન્ટિક, એવા વિભાગો પશ્ચિમના છે. આપણે ત્યાં આ જાતનું વિભાગીકરણ નથી. આ ઉપરાંત વાસ્તવિકતા સંપ્રત્યય આજનો છે અને તે પશ્ચિમની વિચારસરણીમાંથી આવ્યો છે. ગોવર્ધનરામમાં ભાષ્ય આવે છે તો મૂળ અને ભાષ્ય એ બેની સહોપસ્થિતિ કે બે વચ્ચે થોડી ઘણી સંવાદિતા છે કે નહીં તે તપાસવું જોઈએ.

ડૉ. સુરેશ જોશીએ કહ્યું : 'સરસ્વતીચંદ્ર' અવકાશમાં વિસ્તરે છે, ધ વર્ક ઈટસેલ્ફ ઈઝ આ સ્પેઈસ શટલ ઈન ઑરબિટ. ધરતી ઉપર એ ઉતરાણ કરી શકતું નથી. અવકાશના વિસ્તાર માટે ગોવર્ધનરામ સ્વપ્નલોકમાં અને સિદ્ધલોકમાં ગયા છે. આટલો બધો અવકાશનો વિસ્તાર ચૈતસિક અને ભૌતિક બંને સ્તરે થાય છે, તે સાથે સમયનો પણ વિસ્તાર થાય છે. કૃતિમાં સ્વપ્નનું કાર્ય શું છે તે તપાસવું જોઈએ. સરસ્વતીચંદ્ર ઈન્સાઈડર આઉટસાઈડર છે. ઘણા એવા પ્રસંગો આવે છે જેમાં સરસ્વતીચંદ્ર બહાર રહી જાય છે. આ પાછળ ગોવર્ધનરામનો કોઈ આશય છે કે પછી લાચારી છે તે તપાસવા જેવું છે. ગોવર્ધનરામને આનો ખ્યાલ હતો. તેમણે કથારસનો વિક્ષેપ થવા દીધો. કલા સંબંધે એક વાત ધ્યાનમાં રહેવી જોઈએ કે જીવનને બહાર રાખીને કલાની વાત થઈ શકતી નથી."

ડૉ. પ્રબોધ પરીખે જણાવ્યું કે વૉલ્ટર બેન્જામિન આર્ટ ઑફ સ્ટોરી ટેલિંગ અને આર્ટ ઑફ નોવેલ રાઈટિંગના ભેદ કરે છે. ગોવર્ધનરામ વાર્તા તો બરાબર કહે છે. પણ પ્રશ્ન 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગમાં ઉપસ્થિત થાય છે, ત્યાં પણ ગોવર્ધનરામ વાર્તા તો કહે જ છે પણ અહીં નવલકથાનાં ધોરણો લાગુ પાડવાનાં નથી. નવલકથાના ધોરણો 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને આપણે શા માટે મૂલવીએ છીએ ? કથા–વાર્તા કહેવાની પરંપરાગત પદ્ધતિ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઉત્તમ રીતે જળવાઈ છે. એ અર્થમાં ગોવર્ધનરામ આપણા ઉત્તમ કથાકાર છે. ગોવર્ધનરામ આ વિશે સ્પષ્ટ છે, પોતાને શું કરવું છે તે વિશેની સ્પષ્ટતા તેમણે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના આરંભમાં કરી છે. આમ પણ કથા કહેનારને આખરે તો કશું કહેવાનું જ હોય છે. મહાકાવ્ય તથા લોકસાહિત્ય જ આ આગવું લક્ષણ છે. આપણે 'ઉપદેશ'થી કેમ ભડકીએ છીએ ? ગોવર્ધનરામને ઉપદેશ આપવો પણ છે. સરસ્વતીચંદ્ર વાર્તા કહેવા માટેનું પાત્ર છે રામની જેમ. વાર્તાનો અનુભવ મહત્ત્વનો છે. જો હું મૌખિક, લોકસાહિત્યને માણી શકું તો પછી 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં જે રીતે વાર્તા કહેવાઈ છે તેને માણું તો શું ખોટું છે. આપણને 'સાહિત્ય'માં રસ છે, તેની પ્રાદેશિકતામાં નહીં. આ કૃતિને આપણે 'આર્ટ ઑફ સ્ટોરી ટેલિંગ' તરીકે જોવી જોઈએ.

સુરેશ જોશી

પંડિતયુગનું વિવેચન – ભૂમિકા

પંડિતયુગની વિવેચનાનાં સાહિત્ય વિશેનાં ગૃહીતો કયા પ્રકારના હતાં, તેમની સમજ, તેમણે ઉપજાવેલાં અને આત્મસાત્ કરેલાં ધોરણો તેમની સાહિત્યચર્ચામાં આવતાં હતાં ખરાં? એમની વિવેચન પ્રવૃત્તિ પાછળની ભૂમિકા, સમકાલીન સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ, આ નિમિત્તે નિષ્પન્ન થયેલી કેટલીક તાત્ત્વિકચર્ચા અને કેટલાંક સંભારવા જેવાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનો – આટલું આ બેઠકમાં આવરી લેવાનો આશય છે.

સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસામાં આલંકારિકોની દાર્શનિક પીઠિકા છે. પશ્ચિમમાં પણ પ્લેટોનું આઇડિયાલિઝમ, ઍરિસ્ટોટલની વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ છે. આમ કૃતિને જોવાની દાર્શનિક પીઠિકા છે તે આપણે ચર્ચામાં લક્ષમાં લેવી જોઈએ.

એ જમાનામાં સારો એવો ઊહાપોહ ચાલતો. વ્યક્તિગત આક્રમણ પણ થતું, આનંદશંકરે જૂથબંધીની ફરિયાદ પણ કરી છે. એ જમાનામાં સર્જાતા સાહિત્યને કારણે કેવા પ્રશ્નો જન્મ્યા, 'સરસ્વતીચંદ્ર' કાન્ત, નાનાલાલનાં કાવ્યો આ બધાંને કારણે કયા કયા પ્રશ્નો ઊભા થયા, કૃતિની રચના પ્રક્રિયા વિશે કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ, ખબરદાર, ઠાકોરના છંદ—ભાષાવિષયક વિચારો, પદ્યરચનાનો પ્રવાહ, છંદોની ચર્ચાઓ, બ. ક. ઠા.ની યતિ સ્વાતંત્ર્યની વાત, આ બધામાં એ લોકોની મથામણો જોવા મળે છે. અંતે રામનારાયણ પાઠકનો સ્મરણીય ગ્રંથ 'બૃહત્ પિંગળ' આપણને પ્રાપ્ત થાય છે.

અભ્યાસનિષ્ઠા, ખંત, દિલચોરીનો અભાવ અને ઊહાપોહ આ પંડિતયુગની વિવેચનામાં નોખાં તરી આવતાં તત્ત્વો છે.

આપણે અહીં સંમત થવા આવ્યા નથી. તેમની વિવેચના સાથે આપણા જે મતભેદો હોય તે પ્રામાણિકપણે પ્રગટ કરીએ. વ્યક્તિનો વિચાર તેમાં ન પ્રવેશે, કાન્ત જેવા કવિને આમાં બાલ્યાવસ્થાના ગુણો દેખાયા, આપણને પણ આ નિમિત્તે આપણા વિવેચનમાં આ દોષો દેખાય તો જોવા જોઈએ.

પંડિતયુગના વિવેચકોમાંના કેટલાકે ક્રિટિકલ ઈનસાઈટ' સારી બતાવી છે. દુઃખ એ વાતનું છે કે એ ઈનસાઈટને બરાબર એ લોકોએ જોઈએ તેટલી તર્કની ભૂમિકાએ માંડણી કરીને, એના વિનિયોગ માટેનાં ધોરણો ઉપજાવવાનો પુરુષાર્થ કર્યો નથી. રમણભાઈ નીલકંઠનું 'રેખાદર્શન' કાવ્ય વાંચીને કાન્તે એમને જણાવ્યું કે આમાં 'મેટાફિઝિક્સ છે, પેથેટિક્સ છે, ઈમેજિનેશન નથી, એસ્થેટિક્સ નથી.' કાવ્યના સૌંદર્યમાં ન ઓગળતા મેટાફિઝિક્સને કાન્ત સ્વીકારતા નથી. તે જમાનામાં કાન્તને આવું લાગ્યું તે મોટી વાત છે. પોતાના જાતને અભિનિવેશપૂર્વક પ્રગટ કરવાની સજીવતા હતી. એ જમાનો એબ્સોલ્યુટનો હતો, મેટાફિઝિક્સની તીવ્ર અસરનો હતો. મણિલાલે એક જગ્યાએ કહ્યું છે કે 'સ્થૂળનો સ્વભાવ ભાવના રૂપે અપ્રત્યક્ષ થવાનો અને ભાવનાનો સ્વભાવ મૂર્ત રૂપ ધારણ કરવાનો છે' દરેકના પોતાના મતાગ્રહો—હઠાગ્રહો હતા. તેમની પાછળ પ્રતીતિ છે, આ પ્રતીતિ શ્રદ્ધાસ્વરૂપની છે.

તેઓએ સંસ્કૃતનો અભ્યાસ સારી એવી માત્રામાં કર્યો પણ મહત્ત્વના ગ્રંથોની ચર્ચા ઉપાડી નથી. તેઓની રસ વિશેની સમજ ચર્ચાસ્પદ છે. આનંદશંકર રસને જીવન સાથે જોડે છે અને જીવનદર્શી કલાનો મહિમા કરે છે.

આજે પણ સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની વાત આપણે કરીએ છીએ. રામપ્રસાદ બક્ષી કે નગીનદાસ પારેખ મોટેભાગે તો અનુવાદ કરે છે પણ એને વિશેની વિશદ સમજ, પશ્ચિમની કળામીમાંસા સાથેની તુલના અને આજની પરિસ્થિતિ પરત્વે તેનો કેમ વિનિયોગ કરવો તે ઝાઝું આવતું નથી, સારું છે કે આપણી પેઢી માટે કામ રહેવા દીધું છે, આપણે ત્યાં શાસ્ત્રીય મીમાંસામાં રસમાં ઉચ્ચાવચતા સ્વીકારી નથી, બધા રસ એક જ કોટિના છે. આ જ વાત સુઝાન લેંગરે જુદી જ રીતે પશ્ચિમની સાહિત્યમીમાંસામાં કરી છે. 'કળામાં ભાવ નહીં પણ ભાવનો આકાર વધારે મહત્ત્વનો છે.' આ જ વાત આપણા આલંકારિકોએ જુદા જ સંદર્ભમાં કહી. રસપ્રક્રિયા પર તેઓએ ભાર મૂક્યો છે.

આ અને આવા બીજા કેટલાય પ્રશ્નોની ચર્ચા આ બેઠકમાં થશે.

પ્રમોદકુમાર પટેલ

પંડિતયુગનું સૈદ્ધાંતિક વિવેચન

આપણી ભાષામાં સાહિત્યવિવેચનની પ્રવૃત્તિ આમ તો, અર્વાચીન યુગના પ્રથમ તબક્કામાં નર્મદ અને નવલરામ જેવા આપણા બે વિદ્યાપરાયણ સાહિત્યકારો દ્વારા આરંભાઈ ચૂકી હતી. બંને અભ્યાસીઓએ, એ સમયે ઉપલબ્ધ થયેલાં પાશ્ચાત્ય વિવેચન અને સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાંથી પ્રેરણા લઈને, વિવેચન ખેડવાનો આરંભ કર્યો હતો. જો કે પ્રકૃતિએ બંને ભિન્ન હતા, અને અભ્યાસની સજ્જતા ય બંનેમાં ભિન્ન કોટિની હતી. એટલે વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં બંને જુદી રીતે પ્રવૃત્ત થયા હતા. નર્મદે મુખ્યત્વે વર્ડ્ઝવર્થ શેલી આદિ અંગ્રેજ રોમેન્ટિક કવિઓની કવિતા અને તેમની કાવ્ય ભાવનામાંથી પ્રેરણા લઈને કાવ્યવિચારની માંડણી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આથી ભિન્ન, નવલરામ સવિશેષ ગ્રંથસમીક્ષામાં સક્રિય બન્યા. જો કે ગ્રંથસમીક્ષાઓની સાથોસાથ કવિતા રસ અને સૌંદર્ય જેવા મુદ્દાઓ લઈને થોડીક સ્વતંત્ર મૌલિક સૂઝથી ચર્ચાઓ તેમણે પણ કરી. પણ એ બંને ય અભ્યાસીઓની સિદ્ધાંતચર્ચા ખરેખર તો આછીપાતળી અને તૂટક સ્વરૂપની રહી જવા પામી છે. એટલે, તાત્ત્વિક વિવેચનનો સંગીન પાયો આપણે ત્યાં ખરેખર તો પંડિતયુગના કેટલાક અગ્રણી પંડિતોની ચર્ચાઓ દ્વારા નંખાયો એમ કહેવું જોઈએ. ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ, રમણભાઈ નીલકંઠ, નરસિંહરાવ, આ. આનંદશંકર અને બળવંતરાય જેવા આપણા તેજસ્વી સાક્ષરોએ કવિતા (કે વ્યાપકપણે સાહિત્ય), સૌંદર્ય, અને રચનાકળાને લગતા મુદ્દાઓની જે કંઈ ચર્ચાવિચારણાઓ કરી તે સાથે આપણી ભાષામાં પહેલી વાર body of theoretical discussions–

સિદ્ધાંતવિચારના નક્કર પુદ્ગલ જેવું રચાવા પામ્યું. એ સમયે સિદ્ધાંતચર્ચાના ક્ષેત્રમાં આપણે ત્યાં ખરેખર કેવી પરિસ્થિતિ હતી તેનો સૂચક સંકેત રમણભાઈના એક લખાણમાંથી આપણને મળી રહે છે. પોતાના વિસ્તૃત, અભ્યાસ-સંપન્ન કાવ્યવિચારની માંડણી કરતાં પ્રથમ લેખ "કવિતા" (ઈ. સ. ૧૮૮૮માં "બુદ્ધિપ્રકાશમાં પ્રકાશિત)ના આરંભમાં તેઓ નોંધે છે: "કવિતા તે શું" એ વિષય પર ચર્ચા ગુજરાતી પુસ્તક સમૂહમાં સમૂળગી છે જ નહિ એમ કહેવું એ કંઈ ખોટું નથી." તેમના આ મંતવ્યને લક્ષમાં લેતાં આપણે એવા તારણ પર આવવાનું રહે કે, ૧૮૮૮માં તેમનો એ લેખ થયો ત્યાં સુધીમાં, નર્મદ નવલરામની પ્રારંભિક કાવ્યચર્ચા કયાં તો કાળના થર નીચે દટાઈ જવા પામી હશે; અથવા રમણભાઈને એ એટલી ઉલ્લેખનીય લાગી નહિ હોય.

પંડિતયુગના એ સૌ પંડિતોની મોટી નિસ્બત, આમ જુઓ તો, એ યુગના મહાન તાત્ત્વિક પ્રશ્નો સાથે હતી; કહો કે એ યુગની સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને આધ્યાત્મિક-નૈતિક કટોકટી સાથે હતી. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અને પાશ્ચાત્ય જીવન-દર્શનના પ્રભાવ નીચે એ સમયે આપણા પ્રજાજીવનમાં ઊંડે ઊંડે જે સંક્ષોભ અને સંઘર્ષ જન્મ્યાં, તેના મૂળ સુધી તેઓ જવા ચાહતા હતા. અને વળી, બે ભિન્ન સંસ્કૃતિઓના પ્રબળ સંઘટ્ટનની એ ક્ષણોમાં તેઓ પ્રજાને માર્ગદર્શક બનીને દોરવા ચાહતા હતા. સ્વાભાવિક રીતે જ, તેઓ બંને પરંપરાના ઈષ્ટ વિચારો લઈને નવા યુગને અનુરૂપ વ્યાપક દર્શન રચવા પ્રવૃત્ત થયા. આપણે માટે અહીં પ્રસ્તુત મુદ્દો એ છે કે સાહિત્યના સર્જન અને વિવેચનના ક્ષેત્રમાં જે રીતે પ્રવૃત્તિઓ ચાલી તેમાં ય આવા વ્યાપક અભિગમનો સ્વીકાર હતો.

પંડિતયુગમાં તાત્ત્વિક વિવેચનની જે રીતે વ્યાપક ભૂમિકાનું નિર્માણ થઈ રહ્યું હતું તેમાં, ખરેખર તો બંને પરંપરાનાં સર્જનવિવેચનની ઓછીવત્તી પ્રેરણા હતી. યુનિવર્સિટીના શિક્ષણમાં જ અંગ્રેજીની, તેમ જ અંગ્રેજી દ્વારા અન્ય યુરોપીય કૃતિઓનો તેમને માર્મિક પરિચય થવા પામ્યો; તો બીજી બાજુ સંસ્કૃત પરંપરાની પ્રાચીન કૃતિઓનો ય એવો જ સઘન પરિચય બંધાયો. આપણે એ વાત સ્મરણમાં રાખવાની છે કે પંડિતયુગના પંડિતોએ સિદ્ધાંતચર્ચાની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરી ત્યારે ગુજરાતીમાં મહાન રચનાઓ ઝાઝી નહોતી. એટલે પૂર્વ પશ્ચિમનાં મહાકાવ્યો નાટકો આદિ તેમના અભ્યાસનો મોટો વિષય બની રહ્યાં. અને તેમની સાહિત્યરુચિ અને કળાદૃષ્ટિ જેવી કેટલીક મહાન કૃતિઓના આસ્વાદ-પરિશીલનથી પરિમાર્જિત થતી રહી. વળી બંને પરંપરાના વિવેચનાવિચારોના સંસ્કાર પણ તેઓ ઝીલતા રહ્યા. એ યુગની સાહિત્યિક-સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ એ રીતે સંકુલતા

પ્રાપ્ત કરી રહી હતી.

પંડિતયુગના પંડિતોની સિદ્ધાંતચર્ચાનાં કેટલાંક વિશિષ્ટ વૃત્તિવલણોની આપણે અહીં નોંધ લેવા ચાહીએ છીએ. એ સંદર્ભમાં અહીં એક-બે મુદ્દાઓને ભૂમિકારૂપે સ્પર્શી લેવાનું જરૂરી બન્યું છે.

એ તો હવે સ્પષ્ટ થઈ ચૂક્યું છે કે મધ્યકાલીન ગુજરાતીમાં કાવ્યતત્ત્વ વિચારની એવી કોઈ પરંપરા ઊભી થઈ નથી. પણ આ સંદર્ભમાં એક રસપ્રદ હકીકત પરત્વે અહીં આપણે ટૂંકો નિર્દેશ કરી લઈશું. અને તે એ કે નર્મદ-યુગની આપણે ત્યાં શરૂઆત થઈ ત્યારે, વ્રજની રીતિવાદી કવિતાનો તેમ જ તેની પાછળ પ્રેરક બળ રહેલા વ્રજના અલંકારશાસ્ત્રનો ઠીકઠીક પ્રચાર રહ્યો હતો. વ્રજના એ સાહિત્યથી પરિપોષ પામેલી કાવ્યરુચિનો આરંભમાં નર્મદે અને નવલરામે અને પછીથી અમુક અંશે પંડિતયુગના પંડિતોએ આગવી રીતે પ્રતિકાર કર્યો. જોડકણા જેવી કેવળ સભારંજની કવિતાની સામે ગહનગંભીર દર્શનમાંથી જન્મેલી કવિતાની પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરવી એ પંડિતયુગની મોટી માગ હતી. એ સમયના બધા જ વિવેચકોએ કવિતાના મૂળમાં રહેલી લોકોત્તર પ્રતિભાનો સ્વીકાર કરવાનું જે વલણ દાખવ્યું, તે આ સંદર્ભમાં અત્યંત સૂચક બની રહે છે. કેવળ ઇચ્છા કર્યાથી, બૌદ્ધિક આયાસ માત્રથી સાચી કવિતા જન્મતી નથી. એ તો સ્વયંભૂ ઘટના સંભવે છે, અને ઈશ્વરદત્ત જેવી કોઈ ધન્ય ક્ષણે જ એવી કાવ્યઘટના સંભવે છે, એ મુદ્દો પંડિતોએ ભારપૂર્વક રજૂ કર્યો.

અને વર્ડ્ઝવર્થ શેલી આદિ અંગ્રેજ રોમેન્ટિક કવિઓની કાવ્યચર્ચામાંથી તેમને 'પ્રેરણા'ના સિદ્ધાંતોનું સમર્થન મળ્યું એમ કહી શકાય. અથવા એમ કહીએ કે રોમેન્ટિકોની વિચારણા તેમને આ રીતે પ્રેરક બની હતી. ભારતીય કાવ્યવિચારના 'પ્રતિભા'ના ખ્યાલ સાથે રોમેન્ટિકોના 'પ્રેરણા'ના ખ્યાલને તેઓ સાંકળવા મથ્યા. ટેનિસનની એક કવિતાનું વિવરણ કરતાં રમણભાઈ કહે છે : "ઈશ્વરદત્ત શક્તિવાળા કવિઓને પણ ધન્ય ક્ષણે જ એ દર્શન થાય છે, અને તે દર્શનની થતી લાગણીથી તેમને ચિત્તક્ષોભ થાય છે, અને એ હકીકત કવિઓ પોતે જ કહે છે. પદાર્થોને પ્રાણપ્રદ ધર્મ આપનાર તે ભાવના છે. ભાવના તે જ પદાર્થોમાં રહેલું ખરું અસ્તિત્વ છે એમ પ્લેટો કહે છે, તો પદાર્થોના અન્તઃ-સ્વરૂપનું કવિઓને થતું દર્શન તે ભાવનાનું જ દર્શન છે એમ કબૂલ કરવું પડશે" રમણભાઈ આ રીતે કવિના દર્શન પર ભાર મૂકે છે. નરસિંહરાવ પણ કાર્લાઈલનું મંતવ્ય ટાંકીને કવિ ક્રાન્તદષ્ટા છે, પ્રાજ્ઞપુરુષ છે, અને ધર્મદ્રષ્ટાઓની જેમ જ તે દિવ્ય લોકનો જ્ઞાતા છે એમ સ્પષ્ટ કરવા ચાહે છે. મણિલાલ અને

આ. આનંદશંકર પણ કવિપ્રતિભાનું આ રીતે અનન્ય મહત્ત્વ કરે છે. કવિ-પુરુષની લોકોત્તર પ્રતિભા અને રહસ્યાવૃત્ત એવી કાવ્યજન્મની ક્ષણ—એ બંને વસ્તુઓનો આમ એકીસાથે સ્વીકાર થયો તે એ સમયની સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ જોતાં સમજાય તેમ છે.

આપણી ભાષામાં સાહિત્યસિદ્ધાંતની સ્થાપના અને તેના વિકાસવિસ્તારના સંદર્ભે આપણે અહીં એક મહત્ત્વના પરિબળનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ. અને એ પરિબળ છે સિદ્ધાંતચર્ચાના આધારકેન્દ્ર (Locus) સમી કૃતિઓનો સ્વીકાર. આપણે ત્યાં નર્મદે કાવ્યચર્ચાનો આરંભ કર્યો ત્યારે મુખ્યત્વે અંગ્રેજ રોમેન્ટિક કૃતિઓમાંથી તેણે પ્રેરણા લીધી હતી. પોતાના 'કવિ અને કવિતા' નિબંધના પૂર્વાર્ધમાં કવિપ્રકૃતિનો અને કાવ્યસ્વરૂપનો તે જ રીતે વિચાર કરે છે. તેમાં એ રોમેન્ટિકોએ ખેડેલાં લિરિકો આધારકેન્દ્ર બન્યાં છે. શેલીના કાવ્ય-વિચારમાંથી નાનકડો અંશ ઉતારી કવિત્વશક્તિના આદિ સ્રોત સમી, 'તર્ક-બુદ્ધિ'નો તે મહિમા કરે છે. સંભવતઃ વર્ડ્ઝવર્થમાંથી કવિની સંવેદનપટુતાનો મુદ્દો તે આણે છે, અને હેઝલિટમાંથી 'જોસ્સો' અને 'તર્ક' ('passion અને imagintion માટેની તેની સંજ્ઞાઓ)નો સ્વીકાર કરે છે. આથી ભિન્ન, નવલરામ અમુક પ્રશિષ્ટ કૃતિઓને નજરમાં રાખી પોતાની કાવ્યવિભાવના બાંધવા પ્રેરાયા છે. કવિતા એટલે 'માયા અથવા કુદરતના સ્વરૂપનું ખરેખરું ચિત્ર' એમ તેઓ કહે છે, અને 'માયાના સ્વરૂપનું' 'પૂર્ણ ચિત્ર' જેમાં આવે તે ઉત્તમ કવિતા—એવી સ્પષ્ટતા કરે છે. એ રીતે, ઊર્મિકાવ્ય કરતાં મહાકાવ્ય અને અનેકાંકી નાટકોમાં 'માયા'નું વધુ 'પૂર્ણ' ચિત્ર રજૂ થતું હોવાથી, એ સ્વરૂપો તેમને માટે ચઢિયાતાં ઠરે છે. એક રીતે એરિસ્ટોટલને અભિમત માયમેસિસના સિદ્ધાંતનું આ વધુ વ્યાપક રૂપનું આકલન છે. પ્રસ્તુત મુદ્દો અહીં એ છે કે નવલરામે કવિતાની બલકે સાહિત્યની—વિભાવના બાંધવાને મહાન પ્રશિષ્ટ કૃતિઓને આધારકેન્દ્ર તરીકે રાખી છે.

નર્મદ અને નવલરામના અભિગમમાં રહેલી આ ભિન્નતા પંડિતયુગના સિદ્ધાંત-વિચારમાં પણ પ્રચ્છન્ન રૂપે સક્રિય રૂપે છતી થાય છે. રમણભાઈ નીલ-કંઠના કાવ્યવિચારમાં આ અભિગમ ધ્યાનાર્હ છે. આરંભમાં 'કવિતા' નિબંધ લખ્યો ત્યારે તેમની કાવ્યચર્ચા વિશેષતઃ રોમેન્ટિક કવિઓની કવિતા અને/અથવા તેમની કાવ્યભાવનાથી પ્રેરાયેલી હતી. વર્ડ્ઝવર્થ અને શેલીનાં આત્મ-લક્ષી ઊર્મિકાવ્યો તેમને શેઈક્સ્પિયરનાં નાટકો કરતાં વધુ ચઢિયાતાં લાગ્યાં છે. તેઓ એમ કહે છે કે સાચી 'કવિતા' તે અંતઃક્ષોભ કે ભાવપ્રેરણાની ક્ષણમાંથી જન્મી આવી હોય છે, જ્યારે લાંબી રચનાઓમાં અંતઃક્ષોભ કે પ્રેરણા કરતાં

'બુદ્ધિ' અને 'કલ્પના'નો વધુ વિસ્તાર હોય છે. તેઓ આ મુદ્દો ઉપસાવતાં કહે છે: "કાવ્યસાહિત્યનો ઘણો ભાગ અંતઃક્ષોભપ્રેરિત નથી, પણ સુંદર અને ઉન્નત કલ્પનાની ઉત્પત્તિ છે એ ખોટું નથી..ફક્ત ચિત્તમાં લાગણીથી થયેલા ક્ષોભથી ઉત્પન્ન થયેલી કવિતા ઘણી થોડી છે અને તે ઘણી થોડી જ હોય. ઈશ્વરદત્ત પળો ઘડી ઘડી નથી આવતી અને આવે ત્યારે બહુ વાર ટકતી નથી. આથી અંતઃર્ભાવ-પ્રેરિત કાવ્યો ઘણાં લાંબાં થઈ જાય છે ત્યારે અંદર અકવિત્વનો કંઈક અંશ આવી જાય છે." પોતાના એ ખ્યાલને દૃઢીભૂત કરતાં તેઓ એમ કહે છે: "ખરી કવિતા તે શુદ્ધ અંતર્ભાવપ્રેરિત હોય તે જ...સર્વથી ઉત્તમ કવિ તે સ્વાનુભવરસિક. પૂરેપૂરું શુદ્ધ કવિત્વ તે તેનામાં જ" અહીં તેઓ એડગર એલન પોના શુદ્ધ કાવ્યના ખ્યાલની નિકટ આવી જતા લાગશે. પણ શેઈક્સ્પિયર જેવા મહાન નાટ્યકારની નાટ્યકૃતિઓ તેમની એ ભૂમિકા સામે જાણે કે પડકાર બનીને એ ઊભી હતી. એવી દીર્ઘ કવિતાના કાવ્યત્વનો ખુલાસો આપવાનું તેમને અંદરથી દબાણ ઊભું હશે. એટલે 'સર્વાનુભવરસિક' કવિમાં પણ તેઓ 'અંતર્ભાવ'નો સ્વીકાર કરવા પ્રેરાયા છે. અલબત્ત, અહીં એમ નોંધવું જોઈએ કે પાછળથી તેમણે 'કાવ્યાનંદ' લેખ પ્રગટ કર્યો ત્યારે કવિતાની રચનાપ્રક્રિયા વિશે વિગતે તેમણે ચર્ચા કરી; પણ લિરિકના ચઢિયાતાપણાનો ખ્યાલ તેમાં હવે વિરમી ગયો દેખાશે. રમણભાઈની કાવ્યચર્ચામાં આ જાતના દૃષ્ટિપરિવર્તનને સમજવાનું એટલું મુશ્કેલ કદાચ નથી. આપણે માટ અહીં મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે રમણભાઈએ આરંભકાળમાં રોમેન્ટિકોને અભિમત આત્મલક્ષી ઊર્મિકાવ્યની પ્રતિષ્ઠા કરી તે સાથે 'સાચી કવિતા' તો ટૂંકી જ હોય એવી રજૂઆત પણ કરી. દેખીતી રીતે જ, લિરિકમાં તેઓ કાવ્યત્વનો ચરમ ઉત્કર્ષ જોઈ શકયા હોવાથી, તેઓ એને અનુરૂપ ચર્ચાની માંડણી કરવા પ્રવૃત્ત થયા. એ જ રીતે નરસિંહરાવની કાવ્યચર્ચામાં ય લિરિકનો સવિશેષ પુરસ્કાર રહ્યો છે. આથી ભિન્ન આ. આનંદશંકર, પ્રસંગોપાત્ત, ઊર્મિકાવ્યની ચર્ચા કરતા છતાં, કવિતાનો વ્યાપક રૂપે વિચાર કરે છે. બળવંતરાય પણ લિરિકના સ્વરૂપ વિશે પુસ્તક રચે છે, છતાં તેમની ઘણીએક ચર્ચા સાહિત્યને વ્યાપકપણે સ્પર્શે છે.

પંડિતયુગના પંડિતો સિદ્ધાંતચર્ચાના ક્ષેત્રમાં વિસ્તૃત ખેડાણ કરવા સક્રિય બન્યા ત્યારે અનિવાર્યતયા કાવ્ય એટલે શું, કાવ્યનું પ્રયોજન શું, પ્રજાજીવનમાં તેની મહત્તા શી, વગેરે કેટલાક બિલકુલ પાયાના પ્રશ્નોની સાથે કામ પાડી રહ્યા હતા. અલબત્ત, દરેક પંડિત આગવી (પરિ)ભાષામાં પોતાનો મુદ્દો ચર્ચે છે, કહો કે દરેક આગવા Conceptual frameમાં તાત્ત્વિક મુદ્દાને છણે છે. એ રીતે દરેકની તાત્ત્વિક ભૂમિકા પરસ્પરથી ઓછીવત્તી ભિન્ન હોવાનું સમજાશે..

હકીકતમાં તેમનાં દાર્શનિક ગૃહીતો જુદાં રહ્યાં છે. વિશ્વવાસ્તવ, વિશ્વવ્યવસ્થા, અને વિશ્વક્રમનો ખ્યાલ, વિશ્વયોજનામાં માનવીના સ્થાનનો ખ્યાલ, અને વ્યક્તિના તેમ જ સમષ્ટિના શ્રેયની સમજ-એવી મૂળભૂત બાબતોમાં એ દરેકની ભૂમિકા ક્યાંક ને ક્યાંક જુદી પડે છે. આપણે અહીં એમ બતાવવા ચાહીએ છીએ કે એ દરેકની કાવ્ય, કળા, કે સૌંદર્યતત્ત્વની ચર્ચા તેમના આગવા વિશ્વ-દર્શન (World-View)માં પ્રયોજાતી રહી છે. જો કે દરેકની કાવ્યચર્ચા જુદા બિંદુથી આરંભાઈ છે, અને જુદી ભૂમિકાએથી ગતિ કરે છે. અને એ રીતે દરેકની ચર્ચામાં આગવા એવા મુદ્દાઓ સ્પર્શાયેલા છે. પણ એવા સૌ મુદ્દાઓનું વિગતે અવલોકન કરવાને અહીં અવકાશ નથી. એટલે એમાંના કેટલાક વિશિષ્ટ મુદ્દાઓને જ અહીં રેખાંકિત કરવા પ્રયત્ન કરીશું.

પંડિતયુગની સારી એવી સિદ્ધાંતચર્ચા આધ્યાત્મિક/દાર્શનિક પરિભાષામાં બંધાયેલી છે તે હકીકત ઘણી સૂચક છે. ગોવર્ધનરામની ચર્ચામાંથી એનું જ્વલંત દૃષ્ટાંત મળી જાય છે. સર્જક કળાકારોની પ્રતિભાનો ખ્યાલ સ્પષ્ટ કરતાં તેઓ લક્ષ્યાલક્ષ્યની પરિભાષા યોજે છે: "લક્ષ્યદૃષ્ટા કેવળ શાસ્ત્ર જ રચે એમ નથી. **કલાભિજ્ઞ બુદ્ધિઓ પણ લક્ષ્ય જોનારી** જ છે. શાસ્ત્ર અથવા Science અને કલા એટલે Art–એ ઉભયનાં શરીરમાં પુરુષ અને સ્ત્રીના શરીરના જેવા બાહ્યાંતર ભેદ છે. ચિત્રકાર અને ગાયક, કવિ અને નવલકથાકાર, ઈત્યાદિ વર્ણ લક્ષણદૃષ્ટા હોય છે પણ ખરા અને નથી પણ હોતા. પણ તેઓ કલાભિજ્ઞ તો હોય છે જ. તેમને ઉત્સર્ગમાળાની અપેક્ષા આવશ્યક નથી જ નથી અને એમ અપેક્ષાહીન રહી તેઓ **લક્ષ્યદૃષ્ટા થાય છે ત્યારે લક્ષ્ય પ્રવાહના હૃદયરૂપે સ્ફુરતા પણ પ્રાકૃત જનને અદૃશ્ય સૌંદર્યાદિ ચમત્કારોના પ્રવાહના પ્રતિબિંબના આ દૃષ્ટાનો ગ્રાહક બને છે...**" વગેરે. ગોવર્ધન-રામે કવિઓ–કળાકારોની 'લક્ષ્યદૃષ્ટિ'નો વિશિષ્ટ ખ્યાલ અહીં જે રીતે રજૂ કર્યો છે તેનું યથાર્થ ગ્રહણ તેમની લક્ષ્યાલક્ષ્યની તાત્ત્વિક દૃષ્ટિના પ્રકાશમાં જ સંભવે છે. આ. આનંદશંકરની કાવ્યચર્ચા ય તેમને ઈષ્ટ એવી આધ્યાત્મિક પરિભાષામાં વિકસતી દેખાય છે. "કવિતા એ પરમાત્માની પ્રત્યક્ષ મૂર્તિ છે. શબ્દબ્રહ્મનો એ આવિર્ભાવ આત્મા ઉપર અલૌકિક પ્રકાશ પાડે છે એની ઝળહળ જ્યોતિ જડ અને ચૈતન્ય પદાર્થોના ઊંડા અંધકારનો નાશ કરે છે..." વગેરે. આચાર્યશ્રીની ચર્ચાઓ આમ જે આધ્યાત્મિક/દાર્શનિક પરિભાષા યોજે છે, તેને આજનું વૈજ્ઞાનિક માનસ સ્વીકારવા તૈયાર નહિ થાય. પણ, પંડિતયુગના પંડિતોની ચિંતનપદ્ધતિ જોતાં એ જાતની પરિભાષા સ્વીકારવાનું મુશ્કેલ ન બનવું જોઈએ.

પાશ્ચાત્ય વિવેચન અને સૌંદર્યવિચારના પ્રભાવ નીચે અર્વાચીન યુગના આરંભથી સિદ્ધાંતચર્ચાની જે આગવી પરિપાટી આપણે ત્યાં ઊભી થઈ, તે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રથી ભિન્ન ઘટના છે. એ તો સુવિદિત છે કે સંસ્કૃત પરંપરામાં રસ, અલંકાર, રીતિ, ધ્વનિ, અને વક્રોક્તિ જેવા વિભિન્ન સિદ્ધાંતોની સ્થાપના થઈ હતી. આમ જુઓ તો સહૃદયને કાવ્યનાટકાદિના આસ્વાદની ક્ષણે જે વિશિષ્ટ રમણીયતાનો અનુભવ થાય છે તેનો ખુલાસો આપવાના પ્રયત્નોમાંથી એ સિદ્ધાંતો જન્મ્યા છે. પણ આપણે અહીં એમ સ્પષ્ટ કરી લેવું જોઈએ કે સંસ્કૃતના આચાર્યો વિશેષતઃ કાવ્ય કે નાટ્યવિશ્વને વ્યવહારજગતથી ભિન્ન સ્તરે મૂકીને તેના જીવિતતત્ત્વનો વિચાર કરવા પ્રેરાયા હતા. જ્યારે પાશ્ચાત્ય પરંપરામાં વિવેચનનો વિકાસ જુદા પરિપ્રેક્ષ્યોમાં, જુદી ભૂમિકાએથી, થતો રહ્યો છે. પ્રાચીન સમયમાં ચાલેલી પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલની કાવ્યવિચારણા એ પરંપરાના મૂળમાં રહી છે. એ તો સ્પષ્ટ છે કે એ બંનેય મહાન ચિંતકોએ પોતપોતાના વ્યાપક તત્ત્વદર્શનના માળખામાં રહીને કવિતા, કળા અને સૌંદર્યની ચર્ચા વિકસાવેલી છે, જો કે બંનેની નજર સમક્ષ આમ તો પોતાના સમયનું ગ્રીક સાહિત્ય જ રહ્યું છે. પણ વિશ્વવાસ્તવ અને વિશ્વક્રમ વિશે બંનેની ભૂમિકા જુદી હતી, તેમ ચિંતનની બંનેની પદ્ધતિઓ પણ જુદી હતી. એટલે કાવ્યના સ્વરૂપ વિશે બંનેની વિચારણા ઘણી રીતે જુદી પડી છે. એ પછી પાશ્ચાત્ય પરંપરામાં વિશાળ પાયા પર તાત્ત્વિક વિવેચન ચાલતું રહ્યું છે. કવિતા અને વાસ્તવનો સંબંધ, કવિતાવિશ્વનું Ontological status, કવિતાનું સત્ય પ્રજાજીવનના શ્રેયાશ્રેયની દૃષ્ટિએ તેનું મહત્ત્વ, તેની નૈતિક અસર, વગેરે પ્રશ્નો ત્યાંના સિદ્ધાંતવિવેચનમાં સતત કેન્દ્રમાં આવતા રહ્યા છે. જો કે કાન્ટ જેવા મહાન તત્ત્વચિંતકે કળારસિક વ્યક્તિના સૌંદર્યબોધના વ્યાપારને ચિત્તના જ્ઞાનમૂલક અને નીતિમૂલક વ્યાપારોથી અલગ કરી તેની સ્વાયત્તતા પ્રતિષ્ઠિત કરી છે, અને છતાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિચારમાં એક યા બીજા નિમિત્તે કળાઓમાં વાસ્તવબોધ, સત્યબોધ અને નૈતિક પ્રભાવના પ્રશ્નો ઊભા થતા રહ્યા જ છે. અને હકીકતમાં સૌંદર્યાનુભવના વિકાસવિસ્તારમાં આ પ્રશ્નો અવનવાં પરિમાણ રચી આપે છે.

પંડિતયુગના પંડિતોએ આપણે ત્યાં જે રીતે સિદ્ધાંતચર્ચાની માંડણી કરી તેમાં પાશ્ચાત્ય વિવેચનના આ જાતના પ્રશ્નો સાથે જાણ્યે-અજાણ્યે ય અનુસંધાન થવા પામ્યું. કાવ્યસૃષ્ટિનો બહારના જગત સાથે કઈ રીતનો સંબંધ રહ્યો છે, અથવા કાવ્યમાં બહારના જગતના પદાર્થો શી રીતે પ્રવેશે છે, તે આપણા વિવેચકોના ચિંતનના મોટા મુદ્દા બન્યા. જો કે કાવ્યનું સ્વરૂપ અને તેના

કાવ્યાનન્દ પરોક્ષ રીતે સત્ય અને ભાવના તરફ ગતિ કરાવે છે. આનન્દ પોતે સત્યથી જ્ઞાનથી કે ભાવનાથી વિરુદ્ધ નથી." રમણભાઈ અહીં એમ બતાવવા ચાહે છે કે કાવ્યથી રસાનુભૂતિમાં જ વિશ્વજીવનનાં ગૂઢ સત્યો પ્રકાશિત થઈ જાય છે. નરસિંહરાવ પણ કવિની દર્શનશક્તિનો આ રીતે મહિમા કરવા પ્રેરાયા છે.

પંડિતયુગના પંડિતોની આ પ્રકારની ચર્ચાવિચારણાઓમાં કેટલાક સમાન વૃત્તિવલણો છતાં થાય છે. એક કવિતા માત્ર રસાનુભવ કરાવીને અટકી જતી નથી, એમાં વિશ્વજીવનનાં ગૂઢાતિગૂઢ સત્યો પ્રકાશિત થઈ જાય એ રીતે કવિ તત્ત્વદૃષ્ટાની જેમ આપણા વિશ્વજીવનનો તાગ લેનારો છે. અહીં આમ જુઓ તો, કવિતાના પ્રયોજન લેખે રસવાદ કે આનન્દવાદ અને ઉપદેશવાદનો સમન્વય થયો છે. પણ એ ચર્ચા જેટલી સરળ ભૂમિકાની નથી. કાવ્યના વિશ્વ-વાસ્તવ સાથેના સંબંધનો અને વિશ્વવાસ્તવ વિશેની તેમની દરેકની આગવી આગવી સમજનો પ્રશ્ન પણ અહીં પડેલો છે. હકીકતમાં ગોવર્ધનરામ કવિ કલાકાર પાસે 'લક્ષ્યદૃષ્ટા'ની અપેક્ષા મૂકે છે. અને મણિલાલ અને આનંદશંકર અદ્વૈતવાદની ભાષામાં એ ચર્ચા કરે છે. મણિલાલ અને આનંદશંકર તો આપણા અનુભવજગતને આભાસી લેખવીને કવિની સૃષ્ટિનો વિશેષ મહિમા કરે છે. કવિની સૃષ્ટિમાં આપણા સીધા સંનિકર્ષમાં આવતા અનુભવજગતનું યથાર્થ નહિ, તેની પાછળ રહેલી 'સામાન્ય' 'નિત્ય' અને 'અલૌકિક' ભાવનાઓનું દર્શન કવિ રજૂ કરે છે એમ તેઓ કહે છે. માત્ર બળવંતરાય જ વિશ્વવાસ્તવને, તેની ઐતિહાસિક પ્રક્રિયામાં, પ્રત્યક્ષ કરવાનું સ્વીકારે છે. ગુજરાતી સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં તેમ વિવેચનમાંયે વાસ્તવવાદ જેવો વાદ કે એવાં વિચારવલણો ઝાઝાં પાંગરી શક્યા નથી કે ઝાઝો પુરસ્કાર પામ્યાં નથી એ હકીકતના સંદર્ભમાં પંડિતયુગના ઘણાએક પંડિતોના ભાવનાવાદનું પુનરાવલોકન કરી શકાય તેમ છે.

કવિ ક્રાન્તદૃષ્ટા છે, પ્રાજ્ઞપુરુષ છે, અને સ્વયં મનીષી છે. એટલે કવિતાનું રહસ્ય કવિના 'દર્શન'માં રહ્યું છે એવું એમાંથી સહજ રીતે ફલિત થયું. જો કે સંસ્કૃત પરંપરાએ કવિ માટે 'દર્શન'ની સાથોસાથ 'વર્ણન'ની આવશ્યકતા બતાવી છે. છતાં પંડિતયુગના પંડિતો માટે 'વર્ણન'ના પ્રશ્નો એટલું મહત્ત્વ ધારણ કરતા જણાતા નથી. અપવાદ જડે છે તો તે રમણભાઈની કાવ્યચર્ચામાં, અને અમુક અંશે નરસિંહરાવ અને બળવંતરાય એ પાસાંનો વિચાર કરવા પ્રેરાયા છે તો તે પણ સુખદ વિસ્મય રૂપ બને છે. નોંધવું જોઈએ કે રમણભાઈએ કવિતાની ઉત્પત્તિ અને તેના સ્વરૂપના પ્રશ્નોની સાથોસાથ જ કવિત્વરીતિ, છંદ અને પ્રાસ અને કૃતિના રચનાવ્યાપાર વિશે અત્યંત ઝીણવટ-

ભરી ચર્ચાઓ કરી છે. આમ તો અંગ્રેજ રોમેન્ટિક કવિઓ વર્ડ્ઝવર્થ શેલી આદિને અનુસરી તેમણે 'અંતઃક્ષોભ' (કે 'ચિત્તક્ષોભ' કે 'પ્રેરણા' કે 'ભાવ-પ્રેરણા')નો જે સિદ્ધાંત રજૂ કર્યો તેમાં સહજ જ કવિતાની સ્વયંભૂતા પર ઘણો ભાર મૂકાયો છે. કવિતા પ્રબળ લાગણીનું સ્વયંભૂ પ્રગટીકરણ છે, કવિતા એ ચિત્તની પરમશાંતિની ક્ષણોમાં સંભારેલો ચિત્તક્ષોભ છે—એવી ભૂમિકાથી તેમણે ચર્ચાનો પ્રારંભ કર્યો છે. કાવ્યજન્મની ક્ષણ તો પ્રજ્વલિત અંગારાના જેવી ક્ષણજીવી છે એમ પણ શેલીને અનુસરી તેઓ કહે છે. પણ શેઈક્સ્પિયર આદિની દીર્ઘ ફલકની નાટ્યકૃતિઓ તેમને સર્જનપ્રક્રિયાના પ્રશ્નમાં સહજ જ ખેંચી જાય છે. અને આ પ્રશ્ને તેમની તાત્ત્વિક ભૂમિકામાં રહેલી સંદિગ્ધતા પણ છતી થઈ જાય છે! ક્ષણમાં પ્રેરણાથી જન્મેલાં ટૂંકાં—અતિ ટૂંકાં—ઊર્મિકાવ્યો જ "સાચી કવિતા'ના નમૂનાઓ છે એમ તેઓ કહે છે, અને તે સાથે જ લાંબી કવિતામાં 'કલ્પના' દ્વારા સધાતી કવિતાનો ખ્યાલ કરવા તેઓ પ્રેરાયા છે! (કવિના અંગત ભાવસંવેદનમાંથી જન્મતી રચનાને તેઓ 'સ્વાનુભવરસિક' અને શેઈક્સ્પિયર આદિની વૃત્તાંતમૂલક રચનાઓને 'સર્વાનુભવરસિક' કવિતા તરીકે ઓળખાવે છે.) તેઓ એમ બતાવવા ચાહે છે કે લાંબી રચનાઓમાં 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના' એમ બે ભિન્ન વ્યાપારો જોડાતા હોય છે. એરિસ્ટોટલના 'અનુકરણવાદ'માંથી 'અનુકરણ' અને બેકનના 'કલ્પનાવાદ'માંથી 'કલ્પના'નો ખ્યાલ લઈ તેઓ કવિની રચના પ્રવૃત્તિનો ખુલાસો આપવા ચાહે છે. કવિની 'પ્રેરણા' એ સહજ સ્વયંભુ ઘટના છે, જ્યારે 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના' એ કવિના ઐચ્છિક વ્યાપારો છે. એ પૈકી 'અનુકરણ' દ્વારા કવિ આપણા અનુભવ જગતના નાનાવિધ પદાર્થોના રૂપોનું ગ્રહણ કરે છે, તો કલ્પનાવ્યાપાર દ્વારા એ રૂપોનું નવસંસ્કરણ કરે છે, નવું સંયોજન કરે છે. જો કે રમણભાઈએ કાવ્યરચનાનો વ્યાપાર વર્ણવતાં, 'અનુકરણ' પહેલું અને 'કલ્પના' પછી, એવી જે આનુપૂર્વી કલ્પી છે તે બરોબર નથી. મહાન કવિઓએ પોતાના સર્જનવ્યાપાર વિશે આપેલી કેફિયતો જોતાં એ વસ્તુ મેળમાં જણાતી નથી. અહીં અલબત્ત એક વાત એ નોંધવી જોઈએ કે રચનાવ્યાપારના વર્ણનમાં અનાયાસ જ તેઓ બાહ્ય જગત સાથેનો કવિનો અનુબંધ સ્પષ્ટ કરવા પ્રેરાયા છે. કવિની પ્રેરણા માત્ર અમૂર્ત વિચારના રૂપમાં નહિ, મૂર્ત નક્કર ચિત્રો કે બિંબોના આશ્રયે રજૂ થાય છે એમ અહીં તેઓ કહે છે અને છતાં એમ પણ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે, કવિની ભાવપ્રેરણા, બાહ્ય જગતના પદાર્થોનું રૂપગ્રહણ, અને ભાષાભિવ્યક્તિ-એ ત્રણ પ્રક્રિયાઓ વચ્ચે સંગતિ સાધવાનું તેમનાથી ઝાઝું બની શક્યું નથી. કાવ્યના છંદસ્ વિધાનનો પ્રશ્ન તેઓ ચર્ચે છે ત્યાં તેઓ એવી સમજ પ્રગટ

કરે છે કે રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન વિભિન્ન છંદોના માપને અનુસરવાના પ્રયત્નોમાં વર્ણનની વિગતો અમુક વધઘટ થાય કે અમુક ફેરફારો થાય, પણ આ જાતના ફેરફારો છતાં ભાવપ્રેરણાની ક્ષણોમાં કવિએ ગ્રહણ કરેલું 'સત્ય' (કે 'રહસ્ય') તો અખંડ અને અવિકૃત જ રહે છે. કવિની 'ભાવપ્રેરણા'ની ક્ષણનું એ એક નિરપેક્ષ એવું સત્ય છે જે રચનાપ્રક્રિયાની વિગતોના અમુક ફેરફાર છતાં અખિલાઈમાં જળવાઈ રહે છે. અહીં સર્જકતા અને રચનાપ્રક્રિયાને લગતો એક અત્યંત નિર્ણયાત્મક પ્રશ્ન પડેલો છે. રમણભાઈએ પાછળથી રચનાવ્યાપારના અંગભૂત એવા 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના'ના વ્યાપારોની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી ત્યારે એ બે વ્યાપારો બાહ્ય જગતના પદાર્થોને કેવી રીતે આત્મગત કરે છે તેની વાત પણ કરી છે. પણ અભિવ્યક્તિના પ્રશ્નો સાથે માર્મિક રીતે તેને સાંકળવાનું તેમનાથી ખાસ બન્યું નથી. આ સર્વ ચર્ચાવિચારણાઓ ખરેખર તો એમ ગૃહીત કરીને ચાલે છે કે કવિને કાવ્યજન્મની ક્ષણે જ અખંડ રહસ્ય મળી ગયું છે એટલે રચનાનિર્માણનો પ્રશ્ન છેવટે અસરકારક અભિવ્યક્તિનો જ પ્રશ્ન બની રહે છે. વર્ણનની વિગતો બદલાય, અલંકારની યોજના બદલાય, અને છતાં કવિનું મૂળનું રહસ્ય યથાવત્ અખંડ જ રહે છે! પંડિતયુગના કાવ્યવિચારમાં આવાં નિરપેક્ષ સત્યોનો સ્વીકાર કરીને ચાલવાનું વ્યાપક વલણ રહ્યું છે એમ કહેવું જોઈએ.

પંડિતયુગમાં 'વૃત્તિમય ભાવાભાસ' (Pathetic fallacy)નો પ્રશ્ન પ્રથમ રમણભાઈએ ભીમરાવની કૃતિ 'પૃથુરાજરાસો'માંના એક વર્ણન સંદર્ભે ઉપાડ્યો. મણિલાલ અને આ. આનંદશંકરે એ ચર્ચાના પ્રતિવાદ રૂપે તો નરસિંહરાવે સ્વતંત્ર રીતે એ ચર્ચા આગળ ચલાવી. અહીં એ દરેકની તાત્ત્વિક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવાને અવકાશ નથી. પણ એ પ્રશ્ન નિમિત્તે એ પંડિતોના કેટલાક દાર્શનિક/સાહિત્યિક ખ્યાલો કસોટીએ ચઢ્યા હતા એટલું નોંધવું જ જોઈએ. ખાસ તો કાવ્યનું વિશ્વ, વિશ્વવાસ્તવ સાથેનો તેનો સંબંધ, વિશ્વવાસ્તવ કે વિશ્વપ્રકૃતિનું સ્વરૂપ; કાવ્યરચનાનો વ્યાપાર, અને કવિચિત્તની મૂળ શક્તિઓની સ્થાપના–વગેરે મુદ્દાઓ એ રીતે ચર્ચાના કેન્દ્રમાં આવ્યા. નોંધવું જોઈએ કે રમણભાઈની નિજી દાર્શનિક દૃષ્ટિ અહીં એકદમ સ્પષ્ટ થાય છે. રસ્કિન જેવા પાશ્ચાત્ય ચિંતકને અનુસરી તેઓ પ્રકૃતિના જીવનની માનવજીવનથી અલગ અને સ્વતંત્ર સત્તા સ્વીકારીને ચાલ્યા છે. કવિનું પાત્ર દુઃખના કોઈ પ્રસંગમાં લાગણી વિહ્વળ બની જાય અને પ્રકૃતિના પદાર્થોમાં પોતાના જ જેવી લાગણીનું આરોપણ કરવા પ્રેરાય તો તે અમુક અંશે સહ્ય છે. પણ કવિ પોતે જ પોતાના તરફથી અંગત લાગણીનું આરોપણ કરે તો તેમાં વૃત્તિમય ભાવાભાસનો દોષ

થાય છે. કેમ કે, તેમના મતે, પ્રકૃતિને આગવું એવું જીવન છે, અને આગવું એવું તંત્ર (Order) છે. કવિનું કામ તો વિશ્વપ્રકૃતિમાં નિહિત રહેલાં ગૂઢાતિગૂઢ સત્યોને પ્રત્યક્ષ કરવાનું છે. રમણભાઈ આમ છતાં એવો ખ્યાલ પ્રગટ કરે છે કે કવિએ પ્રકૃતિનાં જ્ઞાત સત્યોને જ અનુસરવાનું છે. મણિલાલ અદ્વૈતવાદી છે. તેઓ એમ બતાવવા ચાહે છે કે કવિપ્રતિભા જ પ્રકૃતિના આજ સુધી અજ્ઞાત રહેલાં સત્યો ઉપલબ્ધ કરવા સમર્થ હોય છે. આ. આનંદશંકર પણ અદ્વૈતવાદની ભૂમિકાએથી એમ દલીલ કરે છે કે કાવ્યના ઉદ્‌ભવની ક્ષણોમાં કવિસંવિદ્‌નો જે રીતે વિસ્તાર થાય છે તેમાં જડચેતનના સર્વ ભેદ લુપ્ત થઈ જાય છે.

રસ્કિનના મતને અનુસરતાં રમણભાઈને કવિતાના રચનાવ્યાપાર વિશેનો ખ્યાલ પણ થોડો બદલવો પડ્યો છે. અગાઉ તેમણે એમ પ્રતિપાદિત કર્યું હતું કે ટૂંકાં ઊર્મિકાવ્યો ઉત્કટ ભાવપ્રેરણાની ક્ષણોમાં અનાયાસ રચાઈ આવે છે. લાંબી રચનાઓમાં, અલબત્ત, કલ્પનાના વ્યાપાર દ્વારા મૂળની ભાવાનુભૂતિનો વિસ્તાર સાધવામાં આવે છે. 'કાવ્યાનંદ' લેખમાં તેમણે રચનાવ્યાપારના અંગભૂત એવા 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના'ના ક્રમિક પ્રવર્તનનો ખ્યાલ રજૂ કર્યો છે. પણ એ બે સંદર્ભોથી ભિન્ન, 'વૃત્તિમય ભાવાભાસ'ની ચર્ચામાં તેઓ જુદી રીતનું સ્પષ્ટીકરણ આપે છે. અહીં તેઓ એમ સ્વીકારીને ચાલે છે કે કાવ્યના ઉદ્‌ભવની ક્ષણે કવિચિત્તમાં 'ઊર્મિ' (કે લાગણી) અને 'વિવેકબુદ્ધિ' એમ એકબીજાથી નિરાળા એવા બે વ્યાપારો સક્રિય બને છે. અને એ ક્ષણોમાં ઊર્મિનો આવેગ એકદમ વધી જાય તો કવિ પોતાની અંદર પ્રેરણારૂપે પ્રાપ્ત થયેલા સત્યને યથાર્થ રૂપે પ્રત્યક્ષ કરી શકે નહિ. ઊર્મિના પ્રાબલ્યને કારણે એવું સત્ય ઢંકાઈ જવા પામે છે એમ તેમનું કહેવું છે. કવિએ આથી પોતાના ઊર્મિઆવેગને વિવેકબુદ્ધિ દ્વારા નિયંત્રિત કરવો જોઈએ એમ તેઓ સૂચવે છે. આરંભના તેમના 'અંતઃક્ષોભ' કે 'ભાવપ્રેરણા'ના સિદ્ધાંતથી દેખીતી રીતે જ આ જુદી ભૂમિકા છે.

કવિતા એ દિવ્ય પ્રેરણાની પ્રાપ્તિ છે, સ્વયં એક revelation છે, એમ સ્વીકાર્યા પછી પંડિતયુગના પંડિતો માટે કવિકર્મ કે ભાષાકર્મનું ઝાઝું મહત્ત્વ રહેતું નથી. કવિની ભાષા તેમને ભાવપ્રેરણાના 'વાહન'થી ખાસ વિશેષ જણાઈ નથી. કાવ્યની રચનામાં ભાષા સ્વયં એક મોટું વિધાયક બળ બને છે એ જાતની ભૂમિકા સુધી તેઓ પહોંચ્યા નથી અથવા તેમને એ સ્વીકાર્ય નથી. આ. આનંદશંકર ધ્રુવ તો વાણીને 'દેવતા' રૂપે સ્વીકારે છે તે ઓછું સૂચક નથી. કવિની ભારતીને એથી વાણીમાં કોઈ મોટો અવરોધ નડે એવો પ્રશ્ન જ ઊભો થતો નથી. નરસિંહરાવ, અલબત્ત, એમ કહે છે ખરા કે દિવ્ય લોકમાં નિહિત

રહેલા 'સૌંદર્ય'ને ઝીલવામાં માનવભાષા અપૂરતી નીવડે છે. પણ અહીં તેઓ 'સૌંદર્ય'ને નિરપેક્ષ સત્તારૂપે સ્વીકારે છે એમ સ્મરણમાં રાખવાનું છે. અહીં એક બાજુ સાહિત્યના પ્રાણતત્ત્વ સમા 'સૌંદર્ય'ની અ-લૌકિક અને સ્વયંપૂર્ણ સત્તાનો સ્વીકાર છે : તો, બીજી બાજુ, ભાષાની વિભાવનાનો પ્રશ્ન ય અહીં જોડાયેલો છે. બહારની કે અંદરની વાસ્તવિકતા ભાષામાં કેવી રીતે ઝીલાય છે, અથવા કવિ એ વાસ્તવિકતાનું કેવી રીતે ગ્રહણ કરે છે, અથવા એ વાસ્તવિકતા કેવી રીતે ભાષામાં નિર્માણ થવા પામે છે તે પ્રશ્નો હવે મહત્ત્વના બની રહે છે.

પંડિતયુગના પંડિતોએ, પ્રસંગોપાત્ત જ, 'સૌંદર્ય' (Beauty) તત્ત્વને લગતી કેટલીક ચર્ચાઓ છેડી છે. આજે એ સર્વ ચર્ચા ઠીકઠીક પ્રારંભિક કોટિની લાગશે. પણ એ યુગના હાર્દને પામવામાં એ ઘણી રીતે સૂચક બની રહે છે. નરસિંહરાવની ભૂમિકા જોઈએ. તેઓ એવી સ્થાપના કરીને ચાલ્યા છે કે આ બ્રહ્માંડમાં 'સત્ય' 'સૌન્દર્ય' અને 'શ્રેય' એમ ત્રણ પરમ મૂલ્યો નિહિત રહ્યાં છે. અંતિમ સત્તારૂપે એ ત્રણે મૂલ્યો આમ તો એકાકાર થઈ જાય છે, પણ અનુભવજગતના સ્તરે એ દરેકની અલગ ઓળખ કરવાનું શક્ય છે. નરસિંહરાવની સિદ્ધાંતચર્ચામાં એક મહત્ત્વની ભૂમિકા એ રહી છે કે દિવ્યલોકમાં રહેલું એ 'સૌંદર્ય' જ કવિઓ અને કળાકારોની અનંતવિધ કૃતિઓમાં ઊતરી આવે છે. સાહિત્યાદિ કળાઓમાં ભાવકોને જે સૌંદર્યાનુભવ થાય છે તેના મૂળમાં આ સૌંદર્યતત્ત્વ રહ્યું છે. પણ બીજા એક સંદર્ભમાં 'સૌંદર્ય' વિશે તેમણે જુદી ભૂમિકા સ્વીકારી છે જે એની સાથે મેળમાં નથી. ત્યાં તેઓ 'સૌંદર્ય'ના જીવિતતત્ત્વ લેખે ગ્રીક કળાકારો અને સૌંદર્યચિંતકોને અભિમત 'સમપ્રમાણતા' (Symmetry)નો ખ્યાલ પુરસ્કારે છે. પણ એ રીતે ત્યાં તાત્ત્વિક મુશ્કેલીનો સામનો કરવાનો પ્રસંગ આવે છે. એક, કાવ્યનાટક આદિ શબ્દની કળામાં સમપ્રમાણતાનો સિદ્ધાંત ઘણી રીતે અપર્યાપ્ત નીવડે છે. બીજું, સૌંદર્યને દિવ્યલોકના રહસ્યથી આવૃત્ત સત્ત્વ લેખવ્યા પછી તેને સમપ્રમાણતાથી સમજાવવાનું મુશ્કેલ છે.

પાશ્ચાત્ય વિવેચન અને સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અમુક અમુક ખ્યાલોને સાંકળી લઈને સમન્વિત સિદ્ધાંત રચવાની દિશામાં આમ તો લગભગ બધા જ પંડિતોએ પ્રયત્નો કર્યા છે. પણ તેમાં કેટલીક વાર ગૂંચો રહી જવા પામી છે. ઉ. ત. રમણભાઈએ અંગ્રેજી (બલકે પાશ્ચાત્ય) કાવ્યપ્રકાર લિરિક માટે 'રાગધ્વનિ કાવ્ય' સંજ્ઞા યોજી છે અને 'રાગધ્વનિ કાવ્ય' તે જ 'રસધ્વનિ કાવ્ય'

એમ બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રમણભાઈ કહે છે કે 'રાગધ્વનિ કાવ્ય' સંજ્ઞાના 'રાગ' અને 'ધ્વનિ' એ બે શબ્દઘટકો ઊર્મિકાવ્ય (Lyric)નાં બે મહત્ત્વનાં લક્ષણો સૂચવી દે છે. 'રાગ' શબ્દ શ્લેષથી ઉત્કટ લાગણી અને સંગીતનો રાગ એવા બે ભિન્ન અર્થોનો સંકેત કરે છે જ્યારે 'ધ્વનિ'થી લિરિકની વ્યંજના સમૃદ્ધિ સૂચવાય છે. રમણભાઈ વળી સ્પષ્ટ કરે છે કે સંસ્કૃત અલંકાર-શાસ્ત્ર પ્રમાણે લિરિક રસધ્વનિકાવ્ય જ છે. તીવ્રતમ લાગણીના નિરૂપણને એમાં અવકાશ છે, એટલે રસધ્વનિની કોટિએ તે સહેલાઈથી પહોંચી શકે છે. આટલી ભૂમિકા રજૂ કરી રમણભાઈ એવું સમીકરણ માંડવા પ્રેરાયા છે કે 'રાગધ્વનિ કાવ્ય' તે જ 'રસધ્વનિ કાવ્ય.' પણ અહીં વિવેચનમીમાંસાનો એક મહત્ત્વનો મુદ્દો ઊભો થાય છે: ભિન્ન પરંપરામાં ભિન્ન અર્થવિસ્તાર ધરાવતી સંજ્ઞાઓને આ રીતે એકરૂપ લેખવવાનું કેટલે અંશે વાજબી છે? કેમ કે 'લિરિક'થી વિશિષ્ટ કાવ્યસ્વરૂપનો ખ્યાલ સૂચવાય છે, જ્યારે રસધ્વનિકાવ્ય'થી માત્ર ધ્વનિપ્રભેદ સૂચવાય છે. લિરિક રસધ્વનિ કાવ્યના વર્ગમાં જરૂર આવે, પણ રસધ્વનિકાવ્ય કંઈ લિરિક પૂરતું સીમિત નથી! આ. આનંદશંકરે પોતાના કાવ્યવિચારમાં સંસ્કૃત અને પાશ્ચાત્ય વિવેચનના ખ્યાલોને સાંકળવાના જે પ્રયત્નો કર્યા તેને અંગે ય કેટલાક ચિંત્ય મુદ્દાઓ ઊભા થાય છે જ.

પંડિતયુગના તાત્ત્વિક વિવેચનની ગતિવિધિઓનો આપણે જ્યારે તાગ લેવા મથીએ છીએ ત્યારે ખરેખર તો એ યુગના હાર્દને પ્રકાશિત કરે એવા મૂળભૂત દાર્શનિક ખ્યાલોની ઓળખ કરવાનું જરૂરી બની રહે છે. સાહિત્યની કળાને લગતા પ્રશ્નો દેખીતી રીતે તો અમુક સાહિત્યપ્રવૃત્તિને લક્ષમાં રાખીને ઊભા થાય છે. પણ, તાત્ત્વિક વિવેચનના સંદર્ભો એથી વધુ વિશાળ હોય છે. તાત્પર્ય કે પ્રશ્નોનો પ્રશ્ન આખા ય યુગનાં આંતરવહેણો સુધી અવગાહન કરવાનો છે. આવાં આંતરવહેણોનો તાગ મેળવી શકાય, ત્યારે જ તેના તાત્ત્વિક વિવેચનની ગતિવિધિ ઓળખવાનું સરળ બને છે.

મુખ્ય સંદર્ભગ્રંથો

૧ 'કવિતા અને સાહિત્ય'-ગ્રંથ ૧, રમણભાઈ નીલકંઠ, ગુજરાત વિદ્યાસભા, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિનું પુનર્મુદ્રણ, ૧૯૫૨.

૨ 'કાવ્યતત્ત્વવિચાર, આ. આનંદશંકર ધ્રુવ સં. રામનારાયણ પાઠક, ઉમાશંકર જોશી, ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૧૯૪૭

૩ 'જૂનું નર્મગદ્ય' પૃ. ૧ લું, નર્મદ, 'ગુજરાતી પ્રિન્ટીંગ પ્રેસ', ૧૯૧૨
૪ 'નવલગ્રંથાવલિ', નવલરામ પંડ્યા, સં. નરહરિ પરીખ, ગુજરાત વિદ્યાપીઠ, ૧૯૬૬
૫ 'મનોમુકુર' ભા. ૧, ૨, ૩, ૪ નરસિંહરાવ દીવેટિયા, ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી, અમદાવાદ, પ્ર. વર્ષ ૧૯૨૪, ૧૯૩૬, ૧૯૩૭, ૧૯૩૮
૯ 'વિવિધ વ્યાખ્યાનો' ૧–૨–૩ બળવંતરાય ઠાકોર, સયાજી સાહિત્યમાળા, વડોદરા અને મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા, અનુક્રમે ૧૯૪૫, ૧૯૪૮ અને ૧૯૫૬
૧૦ 'સુદર્શન ગદ્યાવલિ', મણિલાલ, પ્ર. હિમ્મતલાલ પંડ્યા, પ્રાણશંકર જોશી, અમદાવાદ ૧૯૦૯

પંડિતયુગનું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન

[૧]

પહેલાં તો મને એક પ્રસંગ યાદ આવે છે, એ પ્રસંગમાં પ્રગટ થતો પંડિતયુગનો મિજાજ યાદ આવે છે. પંડિતયુગના ત્રણ મહારથીને ઉમાશંકર જોશીનું 'વિશ્વશાંતિ' મળે છે. અભિપ્રાય માટે. ત્રણે ય મહારથી પોતપોતાની આગવી રીતે દાદ આપે છે.

બળવંતરાય ઠાકોર કહે છે: ભાઈશ્રી કાલેલકર, તમારા Protegeને કાગળ લખતાં શીખવો. કાગળમાંનું એક વાક્યમૌક્તિક ટાંકું છું; 'મને અભિપ્રાય માગવાનો હક છે!' ...અભિપ્રાય માગવાનો હક કોણે લખી આપ્યો વારુ? મહાત્મા ગાંધીએ? પાંચમા જ્યોર્જે? બ્રહ્માએ? ખસ્મા અંગ્રેજ સરકારને કે અહીં તો દર છાશવારે ને શુક્રવારે છાપાં, ચોપાનિયાં, ફરફરિયાં આવીઆવીને ઠલવાય છે! તે બધાંને મારી પાસે અભિપ્રાય માગવાનો હક વારુ? છટ્...

ન્હાનાલાલ કહે છે: Vishvashanti is returned herewith unread with thanks, for the undersigned neither receives nor gives presents to the Asahakaris of Gujarat the majority of whom are a band of rascals and the man whom they call Mahatma is...'

નરસિંહરાવ 'સાક્ષરયુગનું ભાવિદર્શન' નામે અન્વેષણ કરતાં લખે છે: 'વીસમી સદી'માં સાક્ષરયુગ પર આરોપ મૂકવામાં આવ્યો હતો કે એ સારોય ભણેલો ઘાણ પરદેશી પાક છે—બ્રાન્ડ છે. ગાંધીજી આવતાં એ યુગના પાકની પરીક્ષા આપોઆપ થઈ ગઈ છે. ક્યાં ગાંધીજીનો લોકહૃદયે

કરેલો સ્વીકાર! ક્યાં પાશ્ચાત્ય શિક્ષણના પંડિતોની જનતાથી જુદાઈ!

ને પોતે એનો જવાબ આપવાની તક ઝડપી લે છે: ગાંધીયુગના સાહિત્યના અગ્રગણ્ય પ્રતિનિધિની આ વાણી સાક્ષરયુગના સાહિત્યથી લગાર પણ જુદી કોણ કહેશે? આ કાવ્ય વિશ્વશાંતિની વિશાળ ભાવનાના દિવ્ય પ્રદેશમાં વિચરીને કવિત્વલક્ષણ પ્રાપ્ત કરે છે...

બળવંતરાયની દુરારાધ્યતા, ન્હાનાલાલની રાગદ્વેષિતા, નરસિંહરાવની ચતુરતા—આવું ઘણું પંડિતયુગના કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનના મૂળમાં રહ્યું છે.

[૨]

પંડિતયુગમાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની વિભાવના કેવી હતી? મણિલાલ દ્વિવેદીએ એને 'અવલોકન' શબ્દથી ઓળખાવ્યું છે ને કહ્યું છે કે 'અવલોકનનો હેતુ તો માત્ર એટલો જ છે કે પ્રકૃત વિષય જેવો આલેખાયો હોય તેવો સ્પષ્ટ કરતાં તેના ઈતરથા સિદ્ધ થતા સંપૂર્ણરૂપે વાચક આગળ મૂકવો...દોષ કાઢવા બેસવું એ અવલોકન નથી.'

મણિલાલની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન વિશેની વિચારણાની રમણભાઈ નીલકંઠે વિગતે મીમાંસા કરી છે. એ કહે છે કે આ વિચારણા સમગ્રદર્શી, સ્વમતાભિમાની અને વિવેકરહિત લાગી છે. પૂરા વિમર્શન વિના મૂળ પક્ષને મણિલાલ સ્વીકારી લે છે એટલે પછીની પ્રવૃત્તિ નિરર્થક નીવડે છે, કૃતિનું અસમગ્રદર્શન થાય છે ને એવી ભ્રાન્તિ થાય છે કે કૃતિ વિશેનો નિર્ણય તો ભૂત, ભવિષ્ય ને વર્તમાને માટે થઈ ચૂક્યો છે. મણિલાલ તો એમ પણ માને છે કે જે કૃતિ પર ટીકા કે અવલોકન થાય તે તો શ્રેષ્ઠ ઉત્તમ અને લાભકારી જ. વિવેચક જો એવાં દોષ બતાવે તો એ એની ભ્રાન્તિ કે દુરાગ્રહ. રમણભાઈ આમ માનતા નથી કારણ કે ઉત્તમ સર્જકની ઉત્તમ કૃતિમાં ક્ષતિ ન હોય એવું ભાગ્યે જ બને
ચર્ચા કરવાથી સરવાળે લાભ જ થાય. વળી દોષયુક્ત કૃતિનું જ
હોય તો વિવેચન થઈ જ શકે નહીં. કૃતિ દોષયુક્ત
એના પર તૂટી પડવું એ પણ યોગ્ય ન ગણાય.
નહીં, તેમ નરી પ્રશંસા પણ નહીં.

રમણભાઈ કૃતિની કલાત્મકતા પર ખાસ
પણ એટલું જ મહત્ત્વ આંકે છે—'કલા એવો
એ પર લક્ષ જ ન દેવું. તર્ક અને જ્ઞાન
અને રમણીયતા છે તે રચનાકૌશલને લીધે એ
ભાર મુકાતો આવ્યો છે. પણ રચનાકૌશલ

કારણ છે એ આટલી સ્પષ્ટ રીતે પહેલી વાર રમણભાઈ કહે છે.

'શરીરની આકૃતિમાં, ચિત્રની છાયામાં, સંગીતના સ્વરમાં, કવિતાના ભાવમાં જ્યાં જ્યાં સુન્દરતાનો અનુભવ થાય છે ત્યાં ત્યાં તે અનુભવ અવયવોના પરસ્પર પ્રમાણની યોગ્યતાથી થાય છે' આમ કહીને રમણભાઈ કલાના ઘટકો વચ્ચેનો પરસ્પર અનિવાર્ય સંબંધ એ જ કલાનું સત્ય ને એ જ કલાની આસ્વાદ્યતા એ તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે.

Review ને criticism વચ્ચેનો ભેદ સમજાવીને રમણભાઈ કહે છે : 'આ રીતે તે કલાનો સાર તો પ્રમાણ છે અને તે રચનામાં માલમ પડે છે...અવલોકનકાર આ રચના પર ધ્યાન દે નહીં, ગ્રન્થનું એ અગાધ રહસ્ય સ્પષ્ટ કરે નહીં, તો ગ્રન્થકાર અને વાચક વચ્ચે તેને આવવાની જરૂર શી? તે માટે અમુક રચનાને સારી નરસી જણાવવી એ તો અવલોકનના મુખ્ય હેતુમાંનો એક છે.'

ઔચિત્યની ચર્ચા કરતાં રમણભાઈ રસાનુભવથી થતો આનંદ અને નૈતિકબોધથી થતો આનંદ એ બે વચ્ચે વિવેક કરે છે–'દુષ્ટ પાત્રના દૌરાત્મ્ય પર ધિક્કાર આવે છે પણ તેની સ્વાભાવિકતા આનંદ આપે છે...દૌરાત્મ્યને શિક્ષા કે હાનિ થવાનો સંભવ શક્ય હોય ત્યારે તે થવા ન દેવાથી જેમ કવિ પોતાના કર્તવ્યમાં ચૂકી દુર્બોધ આપે છે તેમ જ તેને શિક્ષા કે હાનિ થવાનો સંભવ શક્ય ન હોય તેવા પ્રસંગે તે આણવાથી કવિ બોધ આપતાં પોતાનું કર્તવ્ય ચૂકે છે, કવિ ટળી ગુરુ બને છે અને અકવિત્વના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરે છે.'

મણિલાલ અને રમણભાઈના આ વાદવિવાદને યાદ કરીને આનંદશંકર પૂછે છે : 'સાહિત્ય વિવેચકનું કર્તવ્ય શું?' આ પ્રશ્નના ઉત્તરમાં મણિલાલ કહે છે : કેવળ અવલોકન. રમણભાઈ કહે છે : મૂલ્યાંકન. આ બેમાં ખરું શું? અવલોકન કે મૂલ્યાંકન? હું તો પૂછું શા માટે એક? અને બંને નહીં? મને તો લાગે છે કે 'કે' જ આપણા સર્વ ઝઘડાનું મૂળ છે.' મધુદર્શી સમન્વયકાર તો આમ જ કહે ને!

રમણભાઈનો તો આગ્રહ છે જ કે 'ખરાં ધોરણોથી પરીક્ષા થવી જોઈએ. સ્થાપિત તે નહીં, રૂઢ તે નહીં, પણ યુક્તિસરનું, તર્કસરનું તે જ સત્ય. એ સ્વીકારાય ત્યારે જ વિવેચન સફળ થાય ..તો જ સારા ગ્રંથો વધારે રચાય અને નિઃસાર પુસ્તકો (રચાતાં તો ન અટકે પણ) અયોગ્ય ઉત્તેજન ન પામે.' વિવેચકનો ધર્મ આમ સહૃદયતા કેળવવાનો છે.

[૩]

હવે સવાલ કરી શકાય કે આવી સૂઝભરી વિચારણાનો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં

વિનિયોગ કેવો થયો છે? કૃતિની કલાત્મકતાને, સમગ્રતાને, આસ્વાદ્યતાને એ પામી શકયું છે ખરું? નવલકથાની જ વાત કરીએ તો એક 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના વિવેચનને આધારે જ એનો જવાબ આપી શકાય.

આનંદશંકર કે બળવંતરાય એકેય 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને ઉગ્રળકાથી નવલકથા તરીકે સ્વીકારી શકતા નથી. છતાં એમ સ્પષ્ટ કહેવાને બદલે આનંદશંકર પુરાણ જેવી સંજ્ઞાથી સમાધાન કરી લે છે, ને બળવંતરાય એને સળંગકથા કે કૃતિ ગણવાની ના પાડે છે.

રમણભાઈ પાત્રોનાં ગુણાનુસારી નામ પાડવાની રીતની ટીકા કરે છે, કુમુદસુન્દરીની વિશુદ્ધિનું થયેલું શોધન એ પ્રસંગની અપૂર્વ કલાત્મકતાનો સ્વીકાર કરે છે. તો કુમુદના સતીત્વનો પ્રશ્ન એ શુદ્ધ રસકીય દૃષ્ટિબિન્દુથી તપાસતા નથી ને તર્કદોષમાં સરી પડે છે : 'અનુપમ સતીત્વ વિના કુમુદસુન્દરી અશુદ્ધિ ઉપર આવો જય મેળવી શકી હોત નહીં.' સતીત્વ હોય, અનુપમ સતીત્વ હોય તો વિશુદ્ધિનો સવાલ જ ઊભો થતો નથી, પિતામહપુરનું વિશાળ રૂપક કલાના કોઈ ગુણને કારણે નહીં, પરંતુ આર્યસંસારનાં વિવિધ પાસાં રજૂ કરે છે તેથી જ એમને રુચિકર લાગે છે. આમ છતાં આ નવલકથાના વિવેચનમાં રૂપરચના તપાસવાની દિશામાં એમણે પ્રયાસ કર્યો છે — કલ્પનોત્થ સાહિત્યનો બીજી રચનાઓથી ભેદ પાડયો છે; નવલકથાના સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખી અપ્રસ્તુત બીજી રીતે ઉપકારક પરંતુ કલાદૃષ્ટિએ અપકારક એવાં તત્ત્વો જુદાં તારવી આપ્યાં છે; ને સમાજસુધારક તરીકે વિવેચક તરીકે કેટલાક અંશો સ્વતંત્ર રીતે રોચક લાગ્યા હોય છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ વિચાર કરીને 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને નવલકથા કહેવા તૈયાર થતા નથી.

નરસિંહરાવ 'ગુજરાતનો નાથ' વિશેના વિસ્તૃત લેખમાં નથી ઇતિહ તથ્ય વચ્ચેનો સંબંધ તપાસતા, નથી 'વૃત્તાન્તનો ઓઘ'ને પા વચ્ચેનો અનિવાર્ય સંબંધ સ્થાપી આપતા, નથી વસ્તુસંકલના ને વચ્ચેના સંબંધની સંતોષજનક ચર્ચા કરતા.

[૪]

'કલાન્તકવિ' વિશે નવલરામે લખ્યું કે રેક પરકીયાભાવ હોવાથી અમે એનું વિશેષ વિવેચ અભિપ્રાય આપીને અટકી ગયા. ઉદાહરણો સાર્થકતા પુરવાર કરવાનું ટાળ્યું. કાંઈક આ કવિતા વિશે કહ્યું છે. વિશેષ તો 'હૃદયવીણ

કાવ્યોને રસરૂપગંધવર્જિત પાશ્ચાત્ય કુસુમો કહ્યાં છે ને 'હૃદયવીણા'ને પાશ્ચાત્ય સંગીતના આલાપોથી ભરેલી કહી છે.

રમણભાઈએ આનો સચોટ ને આકરો જવાબ આપ્યો છે – પાશ્ચાત્ય કવિતાનો રસ ઉપરઉપરનો ને ન્યૂનતાવાળો નથી. દેશ પ્રમાણે કાવ્યરસનું સ્વરૂપ બદલાતું નથી, ભાષાઓ જુદી જુદી છતાં રસ તો સર્વત્ર એનો એ જ હોય છે, ને મણિલાલે જે જે દોષ બતાવ્યા તે બધાનો વિગતે, ઉદાહરણો સાથે રદિયો આપ્યો છે – આ કાવ્યો બાહ્ય દૃષ્ટિથી કરેલાં વર્ણનો જ નથી, એમાં મનુષ્ય-હૃદયના ભાવનું અન્વેષણ પણ સમાયું છે; 'હૃદયવીણા'નાં કાવ્યોમાં ભાવદર્શનની વિવિધ રીતિઓ અપનાવી છે; એકના એક પદાર્થો વપરાયા છે પણ સાર્થક રીતે વપરાયા છે, જરૂર પડી છે માટે વપરાયા છે તેથી દોષરૂપ નથી; દિવ્ય શબ્દનો અનેક કાવ્યોમાં થયેલો ઉપયોગ કેટલો અનિવાર્ય છે, સાર્થક છે તે બનાવી આપે છે ને અંતે કહે છે કે 'હૃદયવીણા'માં સર્વોત્તમ પંક્તિનાં કાવ્ય તે તેમાંનાં તત્ત્વદર્શી કાવ્ય છે.

મણિલાલનો આરોપ જેટલો પૂર્વગ્રહથી પ્રેરાયેલો છે એટલો જ રમણભાઈનો બચાવ પણ પક્ષપાતથી પ્રેરાયેલો છે. સો સવાસો પાનાનાં અવલોકનમાં રમણભાઈમાં રહેલો પ્રાર્થનાસમાજવાદી ને પક્ષપાતી વકીલ છતો થયા વિના રહેતો નથી. શબ્દોની, રૂપકોની તપાસ એ કરે છે ખરા, પરંતુ કાવ્યત્વ પામવા માટે નહીં, પહેલેથી સ્વીકારી લીધેલી ભાવનાઓને તારવી આપવા માટે.

આવો જ 'પુરુષાર્થ' રમણભાઈ પૃથુરાજરાસાની પ્રતિષ્ઠા કરવા માટે કરે છે, પણ એમના આ શબ્દો એની નિષ્ફળતાની ચાડી ખાય છે – કાવ્ય રસથી પરિ-પૂર્ણ છે, તેમાં કલાની કેટલીક ખામી છે, વ્યાકરણના કેટલાક દોષ છે, વાકય-રચના કેટલીક ક્લિષ્ટ છે, અલંકાર કેટલાક અસ્પષ્ટ છે, કલ્પનામાં કેટલેક ઠેકાણે અસંભવદોષ છે, શબ્દો કેટલેક ઠેકાણે રુચિને ખિન્ન કરનારા છે, પરંતુ એ દોષથી કાવ્યના ગુણ ઢંકાઈ જતા નથી. 'પૃથુરાજરાસા'ના અવલોકનમાં એમણે સર્ગવાર કથાનો સાર આપ્યો છે. કયાંક કયાંક દોષ, કયાંક કયાંક ગુણ બતાવ્યા છે, પરંતુ કૃતિની સમગ્રતાને આત્મસાત્ કરી નથી.

રમણભાઈ તો આટલું યે કરે છે, પરંતુ આનંદશંકર તો 'પૃથુરાજરાસો' વિશે લખવા બેસે છે ત્યારે ફક્ત રાસો શબ્દની વ્યુત્પત્તિ બતાવે છે, અથવા તો વૃત્તિમય ભાવાભાસ અંગે રમણભાઈની વિચારણાની મર્યાદા બતાવે છે. નરસિંહરાવ પણ 'વસંતોત્સવ' નિમિત્તે છંદચર્ચા કરીને છૂટી જાય છે ને ડોલનશૈલીના પ્રયોગ પ્રત્યેનો પોતાનો અણગમો વ્યક્ત કરે છે – ભાષાની અશક્તિને જીતવાનો વૃથા પ્રયત્ન અથવા અતિપ્રયાસ કરીને છંદબંધનથી છૂટેલી પદ્યરચના

વિનિયોગ કેવો થયો છે? કૃતિની કલાત્મકતાને, સમગ્રતાને, આસ્વાદ્યતાને એ પામી શક્યું છે ખરું? નવલકથાની જ વાત કરીએ તો એક 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના વિવેચનને આધારે જ એનો જવાબ આપી શકાય.

આનંદશંકર કે બળવંતરાય એકેય 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને ઉમળકાથી નવલકથા તરીકે સ્વીકારી શકતા નથી. છતાં એમ સ્પષ્ટ કહેવાને બદલે આનંદશંકર પુરાણ જેવી સંજ્ઞાથી સમાધાન કરી લે છે, ને બળવંતરાય એને સળંગકથા કે કૃતિ ગણવાની ના પાડે છે.

રમણભાઈ પાત્રોનાં ગુણાનુસારી નામ પાડવાની રીતની ટીકા કરે છે, કુમુદસુન્દરીની વિશુદ્ધિનું થયેલું શોધન એ પ્રસંગની અપૂર્વ કલાત્મકતાનો સ્વીકાર કરે છે. તો કુમુદના સતીત્વનો પ્રશ્ન એ શુદ્ધ રસકીય દૃષ્ટિબિન્દુથી તપાસતા નથી ને તર્કદોષમાં સરી પડે છે : 'અનુપમ સતીત્વ વિના કુમુદસુન્દરી અશુદ્ધિ ઉપર આવો જય મેળવી શકી હોત નહીં.' સતીત્વ હોય, અનુપમ સતીત્વ હોય તો વિશુદ્ધિનો સવાલ જ ઊભો થતો નથી, પિતામહપુરનું વિશાળ રૂપક કલાના કોઈ ગુણને કારણે નહીં, પરંતુ આર્યસંસારનાં વિવિધ પાસાં રજૂ કરે છે તેથી જ એમને રુચિકર લાગે છે. આમ છતાં આ નવલકથાના વિવેચનમાં રૂપરચના તપાસવાની દિશામાં એમણે પ્રયાસ કર્યો છે—કલ્પનોત્થ સાહિત્યનો બીજી રચનાઓથી ભેદ પાડ્યો છે; નવલકથાના સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખી અપ્રસ્તુત બીજી રીતે ઉપકારક પરંતુ કલાદૃષ્ટિએ અપકારક એવાં તત્ત્વો જુદાં તારવી આપ્યાં છે; ને સમાજસુધારક તરીકે વિવેચક તરીકે કેટલાક અંશો સ્વતંત્ર રીતે રોચક લાગ્યા હોય છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ વિચાર કરીને 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને નવલકથા કહેવા તૈયાર થતા નથી.

નરસિંહરાવ 'ગુજરાતનો નાથ' વિશેના વિસ્તૃત લેખમાં નથી ઇતિહાસ ને તથ્ય વચ્ચેનો સંબંધ તપાસતા, નથી 'વૃત્તાન્તનો ઓઘ'ને પાત્રનાં લક્ષણ વચ્ચેનો અનિવાર્ય સંબંધ સ્થાપી આપતા, નથી વસ્તુસંકલના ને પાત્રવિકાસ વચ્ચેના સંબંધની સંતોષજનક ચર્ચા કરતા.

[૪]

'કલાન્તકવિ' વિશે નવલરામે લખ્યું કે ઠેકાણે ઠેકાણે ઉઘાડો શૃંગાર અને પરકીયાભાવ હોવાથી અમે એનું વિશેષ વિવેચન જ લખવા રાજી નથી. બસ, અભિપ્રાય આપીને અટકી ગયા. ઉદાહરણો આપીને પોતાના અભિપ્રાયની સાર્થકતા પુરવાર કરવાનું ટાળ્યું. કાંઈક આવું જ મણિલાલે નરસિંહરાવની કવિતા વિશે કર્યું છે. વિશેષ તો 'હૃદયવીણા'ની બાબતમાં. 'કુસુમમાળા'નાં

કાવ્યોને રસરૂપગંધવર્જિત પાશ્ચાત્ય કુસુમો કહ્યાં છે ને 'હૃદયવીણા'ને પાશ્ચાત્ય સંગીતના આલાપોથી ભરેલી કહી છે.

રમણભાઈએ આનો સચોટ ને આકરો જવાબ આપ્યો છે – પાશ્ચાત્ય કવિતાનો રસ ઉપરઉપરનો ને ન્યૂનતાવાળો નથી. દેશ પ્રમાણે કાવ્યરસનું સ્વરૂપ બદલાતું નથી, ભાષાઓ જુદી જુદી છતાં રસ તો સર્વત્ર એનો એ જ હોય છે, ને મણિલાલે જે જે દોષ બતાવ્યા તે બધાનો વિગતે, ઉદાહરણો સાથે રદિયો આપ્યો છે – આ કાવ્યો બાહ્ય દૃષ્ટિથી કરેલાં વર્ણનો જ નથી, એમાં મનુષ્ય-હૃદયના ભાવનું અન્વેષણ પણ સમાયું છે; 'હૃદયવીણા'નાં કાવ્યોમાં ભાવદર્શનની વિવિધ રીતિઓ અપનાવી છે; એકના એક પદાર્થો વપરાયા છે પણ સાર્થક રીતે વપરાયા છે, જરૂર પડી છે માટે વપરાયા છે તેથી દોષરૂપ નથી; દિવ્ય શબ્દનો અનેક કાવ્યોમાં થયેલો ઉપયોગ કેટલો અનિવાર્ય છે, સાર્થક છે તે બતાવી આપે છે ને અંતે કહે છે કે 'હૃદયવીણા'માં સર્વોત્તમ પંક્તિનાં કાવ્ય તે તેમાંનાં તત્ત્વદર્શી કાવ્ય છે.

મણિલાલનો આરોપ જેટલો પૂર્વગ્રહથી પ્રેરાયેલો છે એટલો જ રમણભાઈનો બચાવ પણ પક્ષપાતથી પ્રેરાયેલો છે. સો સવાસો પાનાનાં અવલોકનમાં રમણભાઈમાં રહેલો પ્રાર્થનાસમાજવાદી ને પક્ષપાતી વકીલ છતો થયા વિના રહેતો નથી. શબ્દોની, રૂપકોની તપાસ એ કરે છે ખરા, પરંતુ કાવ્યત્વ પામવા માટે નહીં, પહેલેથી સ્વીકારી લીધેલી ભાવનાઓને તારવી આપવા માટે.

આવો જ 'પુરુષાર્થ' રમણભાઈ પૃથુરાજરાસાની પ્રતિષ્ઠા કરવા માટે કરે છે, પણ એમના આ શબ્દો એની નિષ્ફળતાની ચાડી ખાય છે – કાવ્ય રસથી પરિપૂર્ણ છે, તેમાં કલાની કેટલીક ખામી છે, વ્યાકરણના કેટલાક દોષ છે, વાક્યરચના કેટલીક ક્લિષ્ટ છે, અલંકાર કેટલાક અસ્પષ્ટ છે, કલ્પનામાં કેટલેક ઠેકાણે અસંભવદોષ છે, શબ્દો કેટલેક ઠેકાણે રુચિને ખિન્ન કરનારા છે, પરંતુ એ દોષથી કાવ્યના ગુણ ઢંકાઈ જતા નથી. 'પૃથુરાજરાસા'ના અવલોકનમાં એમણે સર્ગવાર કથાનો સાર આપ્યો છે. ક્યાંક ક્યાંક દોષ, ક્યાંક ક્યાંક ગુણ બતાવ્યા છે, પરંતુ કૃતિની સમગ્રતાને આત્મસાત્ કરી નથી.

રમણભાઈ તો આટલું યે કરે છે, પરંતુ આનંદશંકર તો 'પૃથુરાજરાસા' વિશે લખવા બેસે છે ત્યારે ફક્ત રાસો શબ્દની વ્યુત્પત્તિ બતાવે છે, અથવા તો વૃત્તિમય ભાવાભાસ અંગે રમણભાઈની વિચારણાની મર્યાદા બતાવે છે. નરસિંહરાવ પણ 'વસંતોત્સવ' નિમિત્તે છંદચર્ચા કરીને છૂટી જાય છે. ડોલનશૈલીના પ્રયોગ પ્રત્યેનો પોતાનો અણગમો વ્યક્ત કરે છે – ભાષાની ... જીતવાનો વૃથા પ્રયત્ન અથવા અતિપ્રયાસ કરીને છંદબંધનથી છૂટે...

અનેકવાર અરસિક બને છે. છંદમુક્તિના પ્રેરક બળ તરીકે રસિકતા પણ હોઈ શકે એવું તપાસવાનું એમને સૂઝ્યું હોત તો ?

રમણભાઈએ મણિલાલની અવલોકન વિશેની વિચારણા પર અસમગ્રદર્શનનો આરોપ મૂક્યો હતો. એ જ આરોપના ભોગ એ પોતે તો બને જ છે; નરસિંહરાવ, આનંદશંકર બળવંતરાય વગેરે પણ બને છે.

કાન્તના છૂટક છૂટક કાવ્ય વિશે રમણભાઈ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર, બળવંતરાય, અવલોકન, અભિપ્રાય, ચર્ચા જેવું કરે છે ખરા, પરંતુ કાન્તની સર્જકપ્રતિભાને સમગ્ર રીતે મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરતા નથી. રમણભાઈએ પોતાની ટીકા સાથે 'વસંતવિજય' પ્રગટ કર્યું ત્યારે કહ્યું છે કે નીતિશાસ્ત્રના એક ઉપયોગી તત્ત્વનું ઉદાહરણ આપતાં કવિએ પરોક્ષ રીતે પ્રશસ્ત ઉપદેશનું યોજન કર્યું છે. સદ્ અને અસદ્ વૃત્તિનો વિરોધ થતાં મનમાં કેવી અકળામણ થાય છે, મનમાં કેવા જુદા જુદા ભાવ ઉત્પન્ન થાય છે, મન કેટલી વાર સત્કર્મનો (કે ઈષ્ટકર્મનો) નિશ્ચય કરે છે ને કેટલી વાર તે નિશ્ચય તોડી પાછું નિર્બળ થઈ પડે છે અને અંતે કેવી રીતે અસદ્ (કે અનિષ્ટ) વૃત્તિનો જય થાય છે, મનુષ્ય સદ્ ઈષ્ટનું જ્ઞાન છતાં અસદ્ અનિષ્ટ કૃત્ય કરે છે. તેનું રસમય ચિત્ર કવિએ અત્યુત્તમ કૌશલથી આપ્યું છે. ટીકામાં કહે છે : જ્ઞાની એટલે સદાચરણી એવો નિયમ થઈ શકતો નથી. સદ્‌ગુણનું જ્ઞાન છતાં તેનું આચરણ કરવાનું બળ ઘણી વાર મનુષ્યમાં હોતું નથી.

નરસિંહરાવ, આનંદશંકર વગેરે સહુ કોઈ એવું સ્વીકારીને જ ચાલે છે કે 'વસંતવિજય'માં સદ્ અસદ્‌ના સંઘર્ષની વાત છે. 'યોગાન્ધત્વ', 'ઇચ્છાવિરુદ્ધ' જેવા શબ્દોને ધ્યાનમાં લઈને એમને એવું સૂઝતું નથી કે એમાં કદાચ રસિકતા ને જડતા વચ્ચેનો, ભય ને નિર્ભય વચ્ચેનો સંઘર્ષ છે ને આ સંઘર્ષમાં જય રસિકતાનો થાય છે, નિર્ભયતાનો થાય છે! કાંઈક આનંદશંકરને આ શબ્દોના મહત્ત્વની ઝાંખી થઈ છે : આ કાવ્યનું તત્ત્વ શું ? પાંડુની હાર અને વસંતનો વિજય ? કે મૃત્યુ ઉપર સૌન્દર્યનો વિજય ? 'સૃષ્ટિસૌન્દર્યને જોતાં' એ 'યોગાન્ધત્વ' ગયું—એ યોગી કે તાપસની દૃષ્ટિએ ભલે વિનિપાત હો, પણ કવિની દૃષ્ટિએ તો એ યોગ્ય જ થયું એમ નહિ ?

પરંતુ પછી ખરો કરુણરસ ક્યાં ? આદિમાં કે અન્તમાં ? એવો સવાલ પૂછે છે ને અંતમાં એવો જવાબ આપીને આખી વાતને વિચિત્ર રીતે વાળી લે છે: ઉદાત્ત ભાવનાવાળા એ રાજાએ વાનપ્રસ્થનું ઉચ્ચ જીવન ગાળવાનો નિશ્ચય કર્યો. એ યોગાન્ધત્વ ન હતું, જગતમાં ઊંચી ભાવનાવાળા ભાવના ઊંચી છતાં, આધ્યાત્મિક બળ ઓછું હોવાથી ભાવના પૂરેપૂરી સિદ્ધ કરી શકતા નથી, અને

પડે છે. પાંડુ પણ પડ્યો. મરણ એનું પ્રાયશ્ચિત. એ આ કાવ્યનો કરુણ. આ સ્વમતાગ્રહ નથી તો બીજું શું છે? પોતાને જે અભિમત છે તે જ કૃતિમાં છે એમ માનવું ને મનાવવું, ને એમ કરવા જતાં કૃતિ હાથમાં આવે જ નહીં, કે આવીને સરકી જાય તો પણ પરવા ન કરવી એ જ ને? આનંદશંકર પોતાના જ શબ્દો–'કવિની દૃષ્ટિએ તો એ યોગ્ય જ થયું' કેમ ભૂલી જાય છે એની જ નવાઈ લાગે છે.

કાન્તની પ્રતિભાની જે પ્રકારની તપાસ થવી જોઈએ એ પંડિતયુગમાં થઈ નથી. નહીં તો નરસિંહરાવની કવિતાનું મહત્ત્વ ઓછું અંકાયું હોત, નરસિંહરાવની કવિતાનો પ્રભાવ ઓછો પડ્યો હોત.

[૫]

રમણભાઈને મતે સ્વાનુભવરસિક કવિતામાં રમ્યતા રસમયતા અને શુદ્ધ કવિત્વ સર્વાનુભવરસિક કવિતા કરતાં વધારે હોય છે. સર્વાનુભવરસિક કવિત્વ માટે વિશાળ બુદ્ધિશક્તિની (geniusની) જરૂર છે. આવા કવિઓ બહુ વિરલ હોય છે. સ્વાનુભવરસિક કવિતામાં કવિત્વ વધારે હોય છે એમ માનતા હોય ને છતાં સર્વાનુભવરસિક કવિઓ બહુ વિરલ હોય છે એમ કહેતા હોય ત્યારે તો એમ જ માનવું પડે ને કે એમને મન સર્વાનુભવરસિક કવિનું મહત્ત્વ ખૂબ જ છે.

પંડિતયુગમાં નાટકો જૂજ જ મળે છે–'કાન્તા', 'રાઈનો પર્વત', 'ઇન્દુકુમાર'ને 'જયા અને જયન્ત'. નાટકના સ્વતંત્ર સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકેનાં લક્ષણોને ઓળખીને થયેલું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન તો મળતું જ નથી.

મણિલાલ ને રમણભાઈ સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા ને શેક્સપિયરનાં નાટકની પરંપરા એ બંનેનો સમન્વય કરી શક્યા નથી. રમણભાઈ તો સર્જકપ્રતિભા ને સુધારક અભિનિવેશ એ બંનેનો સમન્વય પણ કરી શક્યા નથી. સરસ્વતીચંદ્રનું ભ્રમણ, અનુભવાર્થભ્રમણ 'રાઈનો પર્વત'માં પણ જુદે રૂપે આવી ગયું છે. રાઈ જાલકાની યોજનામાં જોડાય ને પછી લીલાવતીની મોઢામોઢ ઊભો રહે ત્યાં સુધીનો ભાગ નીરસ, બિનજરૂરી digression બની રહે છે. છેલ્લા બે અંક તો વિધવાવિવાહના અભિનિવેશનું જ પરિણામ લાગે છે. આ બતાવી આપવાનું પંડિતયુગના કૃતિનિષ્ઠ વિવેચને માથે લીધું જ નથી.

નાટકની સાથે કામ પાડવાનું આવે છે ત્યારે નરસિંહરાવ પહેલેથી જ દિશા ચૂકી જાય છે. 'જયા અને જયન્ત'નું અવલોકન કરતી વખતે એ સાહિત્યિક નાટક ને રંગભૂમિનું નાટક એવો ભેદ સ્વીકારીને જ આગળ વધે છે. 'જયા અને જયન્ત'ને એ ખરેખર નાટક તરીકે અવલોકતા હોય એમ લાગતું જ નથી.

એને સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં જેને સ્થાન મળે એવું નાટક ગણીને જ ચાલવાનું કહે છે. નાટકનાં ભાવના, વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન, શૈલી, ભાષા, ગીતો ઇત્યાદિ અંશો જણાવે છે ને ભાવના, વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખનને પ્રધાન અંશ ગણાવે છે. ને ફક્ત 'જયા અને જયન્ત'ની—એટલે કે ન્હાનાલાલની ભાવનાને જ તપાસે છે. નીરસ લાગે એટલી હદે કેશિકા પૃથક્કરણ કરે છે ને ન્હાનાલાલની નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની ભાવનાનો મહિમા કરે છે. પાત્રોને પણ નાટ્યાત્મક અનુભૂતિના અનિવાર્ય અંશ તરીકે નહીં, પરંતુ નાટ્યકારની ભાવનાના વાહક તરીકે જ સ્વીકારે છે. રંગભૂમિથી તો 'જયા અને જયન્ત'ને એમણે પહેલેથી જ અળગું પાડી દીધું છે એટલે જ જાણે તમામ પાત્રોની એકસરખી આડંબરી ભાષા, લાંબા લાંબા સંવાદો, કૃત્રિમ દશ્ય યોજના વગેરે નાટ્યક્ષમતાની દૃષ્ટિએ એમને નડતાં જ નથી. જે વૃત્તાન્તના વેગની એમણે મુનશીમાં પ્રશંસા કરી હતી-એ અહીંયા તદ્દન ગેરહાજર છે છતાં એમાં એમને દોષ દેખાતો નથી. એટલે કલા-પરીક્ષાના પુણ્યને બદલે ભાવનાપ્રશસ્તિનું પાપ વહોરી લે છે.

નરસિંહરાવે બટુભાઈના 'લોમહર્ષિણી'નું જે અવલોકન કર્યું છે એ પણ એનું જ એક વધારે ઉદાહરણ છે. 'ગુણસુંદરી'માં બટુભાઈનાં નાટકોની સમાલોચના કરનારે યોગ્ય જ કહ્યું હતું કે 'લોમહર્ષિણી' બહુ જ અસ્પષ્ટ છે, એનો લખવાનો હેતુ બિલકુલ સમજાતો નથી. પરંતુ નરસિંહરાવ જવાબમાં કહે છે કે મને તો સર્વોત્તમ અને સુંદર ધ્વનિથી હૃદયને ગંભીર ચિંતનયુક્ત આનંદમાં સ્નાન કરાવવાના સામર્થ્યવાળું નાટક લાગે છે... સૂક્ષ્મ, અલક્ષ્ય, લક્ષ્ય છતાં છટકી જનારી સૌન્દર્યની ભાવના એ જ નાટકની નાયિકા છે.

સાચેસાચ તો આ ભાવના ભલેને સર્વોત્તમ હોય, એને નાટકમાં કેવું રૂપ મળ્યું છે એ તપાસવું અનિવાર્ય બની રહે છે. બટુભાઈના 'લોમહર્ષિણી'માં એકાંકીના સ્વરૂપની વિશિષ્ટતાની અધૂરી સમજ, નાટકને અનુરૂપ સંવિધાનની ઊણપ, નરસિંહરાવને જે સર્વોત્તમ લાગે છે એ ભાવની સમજમાં જ ગૂંચ વગેરે મોટી મર્યાદા બની રહે છે. બીજા અંકના બીજા પ્રવેશમાં બધું અત્યંત સ્પષ્ટ કર્યું છે એથી પછીનો વિસ્તાર ત્રાસરૂપ બને છે. છતાં નરસિંહરાવને એ સુંદર ધ્વનિથી સમર્થ લાગ્યું છે, એનું સંવિધાન અસાધારણ શૈલીનું લાગ્યું છે. આ ગતિ એકલા નરસિંહરાવની જ નથી, પછીના વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ને રામનારાયણ પાઠકની પણ છે. બધા સૌન્દર્યની ભાવનાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરે છે, નાટક તરીકે કોઈ તપાસતું નથી. નરસિંહરાવે તો અભિનયકળા વિશે પુસ્તક પણ લખ્યું છે છતાં.

કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની પંડિતયુગમાં આ પરિસ્થિતિ જોઈને અકળામણ થાય છે. આમ જુઓ તો પંડિતયુગનો પુરુષાર્થ નાનોસૂનો નથી. એની લગનનો પાર નથી. કેટલા ઉત્સાહથી, કેટલા ખંતથી સર્જન કરે છે, વિવેચન કરે છે, ચિંતન કરે છે! ને છતાં કલાપદાર્થ કેમ એની પકડમાં આવતો જ નથી? ખરેખર શું કારણ? એને પોતાના વાસ્તવનું સ્વરૂપ સમજાયું નથી એટલે? એને ભાવનાનું ઘેલું લાગ્યું છે એટલે? સમકાલીન વાસ્તવિકતાને નિરૂપતી કૃતિઓ પંડિતયુગમાં કેટલી? મોટા ભાગની કોઈ ને કોઈ આદર્શની બોલકી અભિવ્યક્તિમાં જ રાચતી! કે પછી વારસામાં મળેલી સાહિત્યની વિભાવનાનો પશ્ચિમની વિચારણા સાથે મેળ બેસાડી શક્યા નથી એટલે?

રોજબરોજનું જીવન ને સાહિત્યમાં આલેખાયેલું જીવન એની વચ્ચે જે વિચ્છેદ દેખાય છે એવો જ વિચ્છેદ એમની વિભાવનાની સમજ ને એના વિનિયોગ વચ્ચે દેખાય છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચને મોટે ભાગે કૃતિની કલાત્મકતાની તપાસ કાં તો ટાળી છે, કાં તો અધૂરી સમજ કે અણસમજથી પ્રેરાઈને કરી છે. એવું તે શું હતું એ સમયમાં કે આખા એક યુગનો કૃતિનિષ્ઠ તપાસનો પુરુષાર્થ લગભગ એળે ગયો? એમ તો ન જ માનવું ને કે સમકાલીન સાહિત્યનું વિવેચન હંમેશાં ઊણું જ ઊતરે છે? એક રમણભાઈ જ એવા વિવેચક છે કે જેમને સાહિત્યની એક કલા લેખેની કેટલીક પાયાની વિભાવના સમજાય છે ને 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને એને આધારે તપાસવાનું પણ કરે છે. છતાં એ પૂરેપૂરી રસકીય ભૂમિકા સાચવી શક્તા નથી, પોતાના અભિનિવેશોથી પર જઈ શક્તા નથી, પોતાની જ સૂઝને સાંગોપાંગ પાર પાડી શકતા નથી. તેમ છતાં પોતાની સૂઝસમજને લીધે એ બીજા બધાથી અળગા તો તરી જ આવે છે.

પંડિતયુગનું વિવેચન — ચર્ચા

પ્રો. જયન્ત પારેખના વક્તવ્ય પછી ડૉ. શિરીષ પંચાલે ચર્ચામાં ભાગ લેતાં કહ્યું : "પંડિતયુગમાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં સિદ્ધાન્તો બાજુએ મૂકી દેવાયા છે. પંડિતયુગનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર કવિતાને નીતિ અને સત્યની સાથે સાંકળવાનો રહ્યો હોવાનું જણાય છે, તે યુગમાં નબળી કૃતિઓનું વિવેચન કરવાની આદત હતી જે આજે પણ ચાલુ રહી છે."

પ્રો. કાન્તિભાઈ પટેલે કહ્યું : "પંડિતયુગમાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન નિષ્ફળ કયા કારણે નીવડ્યું તે વિચારવા જેવું છે. ઠાકોરે પૂજાલાલના 'પારિજાત'નું પાનાંઓ ભરી વિવેચન કર્યું જ્યારે બીજી બાજુ કાન્તની કવિતાનું કરવું ઘટે તેવું મૂલ્યાંકન કોઈએ કર્યું નહીં."

નીતિન મહેતાએ એક મુદ્દાની ચર્ચા કરતાં કહ્યું : "કૃતિને મૂલવતી વખતે આપણે પશ્ચિમનાં ધોરણો લાગુ પાડીએ છીએ. આપણે આપણો આગવો સંદર્ભ કેમ ઊભો કરતા નથી ? ખામી કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની આપણી પદ્ધતિમાં હોઈ શકે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનના સમગ્ર સંદર્ભને સમજવો જોઈએ."

ડૉ. ગણેશ દેવીએ કહ્યું કે "ભારતીય વિવેચકે નાનમ કે ગ્રંથિથી પિડાવાનું નથી. એ સમયનું આપણું મેટાફિઝિક્સ સ્પષ્ટ ન હતું. આપણી વિવેચનની પરમ્પરા સહૃદય ભાવકનું ગૌરવ કરે છે, પૃથક્કરણને માનતી નથી."

પ્રો. કાન્તિભાઈ પટેલે જણાવ્યું કે આપણા કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં ઘણા વિરોધાભાસો છે.

પ્રો. પ્રબોધ પરીખે કહ્યું : "સાહિત્ય પ્રતિભાવોની અપેક્ષા રાખે છે. કળા દ્વારા ચેતોવિસ્તાર થાય છે. ભાવક પણ સર્જક છે. સમગ્ર પરંપરા વિશે આપણે કડવાશ બતાવવાની જરૂર નથી. આપણે વિવેકબુદ્ધિનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ પણ કરતા નથી.

આ ચર્ચામાં આ ઉપરાંત પ્રો. અરુણ અડાલજા, પ્રો. વિજય શાસ્ત્રીએ પણ ભાગ લીધો હતો.

પંડિતયુગનું જીવનદર્શન : ભૂમિકા

પંડિતયુગના જીવનદર્શનનું પુનર્મૂલ્યન

પરિસંવાદની આ બેઠકના વિષયનો નિર્દેશ "પંડિતયુગનું જીવનદર્શન" એ રીતે થયેલો છે. આમાં "જીવનદર્શન"ને મુખ્યત્વે જીવનનાં તત્ત્વજ્ઞાનના અર્થમાં નહીં, પણ 'યુગદૃષ્ટિ'ને જીવનની નીતિરીતિના અર્થમાં સમજવાનો છે — એવો મારો ખ્યાલ છે.

પંડિતયુગના — અથવા તો બીજા કોઈ પણ યુગના — જીવનનો વિચાર સમાજવિજ્ઞાનની, ઇતિહાસની એમ વિવિધ દૃષ્ટિએ કરી શકાય. પણ આપણા આ પરિસંવાદ માટે વિચારણા સાહિત્યસંદર્ભે કરવાનું રાખ્યું છે. સમયગાળો આશરે ૧૮૭૦ થી ૧૯૨૦ સુધીના પચાસેક વરસનો ગણાય.

દેખીતું છે કે કોઈ પણ યુગના જીવનદર્શનને — તેના આચાર-વિચારનાં ધોરણોને અલગ રૂપમાં, નિરપેક્ષપણે ન સમજી શકાય. આગળપાછળની અવસ્થિતિના સંદર્ભમાં જ, તેમની સાથે તુલના કરીને જ તે સમજી શકાય. નર્મદ, ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર, રમણભાઈ વગેરેએ જે કાંઈ કહ્યું કર્યું તેને પરંપરાગત, પૂર્વપ્રચલિત નીતિરીતિના ને આચાર-વિચારના સંદર્ભે જોઈતપાસીને જ, તે દ્વારા, એ લોકોએ પોતાના સમયને જે રીતે જોયોજાણ્યો, સમસ્યાઓને ઓળખી અને ઉકેલો બતાવ્યા — તેમનાં જે વિચારો, આવેશો ને આસ્થાઓ હતાં તેનું આલેખન થઈ શકે. વળી તે જ પ્રમાણે પછીના યુગના એટલે કે ગાંધીયુગ તથા આધુનિક યુગના પ્રકાશમાં જ પંડિતયુગને મૂલવી શકાય. પંડિતયુગના લેખકો પોતાના સમયને કેટલો સમજ્યા હતા, સમસ્યાઓની તેમની

ઓળખ કેટલી સાચી કે ઊંડી હતી, તેમના ઉકેલો, પછીથી કેટલો સ્વીકાર પામ્યા કે ટક્યા એ બધું અત્યારની દૃષ્ટિએ તપાસવું પડે.

એ જ પ્રમાણે પંડિતયુગે સર્જનમાં જે નવી કેડીઓ પાડી, ભાષા શૈલી વસ્તુ સંવિધાન વગેરેની બાબતમાં જે નવનિર્માણ કર્યું, તથા સાહિત્યતત્ત્વની વિચારણામાં પણ પૂર્વપશ્ચિમની અથડામણમાંથી જે કાંઈ સમન્વય કે સમાધાન ત્યારે સધાયું કે નવી વિચારદિશાના સંકેત મળ્યા તેમની ચર્ચાસમીક્ષા પૂર્વાપર સંદર્ભમાં જ થઈ શકે.

આ પહેલાં પંડિતયુગનું જે વિવેચન થયું છે તેમાં તે યુગના અગ્રણીઓના અર્પણનું ઘણું ગૌરવ કરાયું છે, તેમ જ ઉત્તરકાલીન સંદર્ભમાં કેટલેક અંશે તે મૂલવાયું પણ છે. આપણા પરિસંવાદની પાસે, આગળ થઈ ચૂકેલાં એ વિવેચન — મૂલ્યાંકનની ચકાસણી ને પૂર્તિ કરવાની અપેક્ષા છે.

મધ્યયુગીન, પરંપરાગત નીતિરીતિ ને આચારવિચાર, પશ્ચિમના સર્વાશ્લેષી વર્ચસ્ નીચે પંડિતયુગમાં અનેકાનેક મૂળભૂત બાબતોમાં બદલાવા લાગ્યાં. તત્કાલીન પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિનાં પાંચ મૂલ્યો આપણાં તે વેળાના મૂલ્યોથી એટલા વિભક્ત કે વિપરીત હતાં કે તેમને કારણે આપણી મધ્યયુગીન પરંપરામાં તુમુલ ઊથલપાથલ મચી ગઈ. એ મૂલ્યો તે (૧) સમાનતા (૨) વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય (૩) ઐહિકતા (૪) બુદ્ધિવાદ અને (૫) માનવવાદ. એ પરસ્પરાવલંબી, અને પરસ્પરપૂરક છે. એમને પ્રભાવે ભારતીય નીતિરીતિ ને આચારવિચારમાં અભૂત-પૂર્વ, સતત અને સર્વવ્યાપી સંઘર્ષનાં મંડાણ થયાં. દોઢસોએક વરસથી એ ચાલે છે અને હજી ક્યાં સુધી ચાલશે તે કોણ કહી શકે?

સમાનતા :

(૧) એક તરફ વર્ણ કે જ્ઞાતિને લગતી જન્મજાત ઉચ્ચાવચતા, તો બીજી તરફ જન્મથી સૌ સરખા—એ બે દૃષ્ટિઓ વચ્ચેના સંઘર્ષથી આપણું સામાજિક માળખું હલબલી ગયું. બુદ્ધ, મહાવીર ને મધ્યકાલીન સંતભક્તોના પડકારની સામે જે માળખું અડીખમ ટકી રહેલું, તે આ બહારથી આવેલા બહુપાંખિયા પડકારથી ખખડી પડવાનાં ચિહ્નો દેખાવા લાગ્યાં. ઉત્તરોત્તર થતાં રહેલાં વિવિધ આઘાત–પ્રત્યાઘાત પછી હવે અત્યારે, જન્મજાત ઊંચનીચપણા માટે સમાજના પ્રભાવક વર્ગોના વિચારમાં કશું સ્થાન નથી રહ્યું, અને તો પણ આચાર ને વ્યવહારમાં જ્ઞાતિઓનું પ્રાબલ્ય બહુ ઓછું ઘટ્યું છે.

જન્મસિદ્ધ ઉચ્ચાવચતા પર આધારિત સમાજરચનાને ભૂષણ કે દૂષણ ગણાવીને

પંડિતયુગના વિચારકોએ, સમાજચિંતકોએ જ્ઞાતિવ્યવસ્થાના બચાવ, સુધાર કે ત્યાગ માટે જે કાંઈ કહ્યું કર્યું તેની તત્કાલીન સાહિત્યને આધારે સમીક્ષા કરવાનું, તથા આપણા પુરોગામીઓએ કરેલી તેની ચર્ચાની સમીક્ષા કરવાનું આપણને પ્રાપ્ત થાય છે.

(૨) જેમ સમાજની કક્ષાએ, તેમ કુટુંબની કક્ષાએ પણ સમાનતા–અસમાનતાનો પ્રશ્ન ઊઠચો. સ્ત્રીનું કુટુંબમાં અને સમાજમાં સ્થાન–તેની પુરુષાધીનતા અને તેની જ સાથે સંકળાયેલા દીકરીને દૂધ પીતી કરવી, દીકરીનું દીકરા કરતાં નીચાપણું, બાળલગ્ન, કન્યાવિક્રય, કજોડાં, વિધવાવિવાહ, છૂટાછેડા, સતીપ્રથા, બહુપત્નીત્વ, સ્ત્રીશિક્ષણ, વેશ્યાવ્યવસાય વગેરેના જેવી પ્રથા–સંસ્થા સાથે, એ પ્રશ્નો સાથે પંડિતયુગના સાહિત્યે કઈ રીતે કામ પાડચું ? ઉત્તરોત્તર પિતા, પતિ ને પુત્રથી રક્ષિત, 'ન સ્ત્રી સ્વાતંત્ર્યમર્હતિ' એવા ધર્મશાસ્ત્રના આદેશમાં નિબદ્ધ અને બીજી મિલકત જેવી એક મિલકત ગણાતી (કન્યાવિક્રય, કન્યાદાન જેવી પ્રથામાં આ ગૃહીત) એવી સ્ત્રીનો—ઉપલા વર્ણોમાં વિશેષ—જે પરંપરાગત આદર્શ હતો, તે કેટલોક પડકારાયો, કેટલોક બચાવપાત્ર ગણાયો ?—એ પણ આપણા આજના ચર્ચાવિષયો ગણાય.

સમાજમાં પુરુષપ્રધાનતાની વાત આ સાથે જોડાઈ જાય, પરંતુ એ પ્રશ્નો જન્મવા માટે હજી ત્રણેક પેઢી થોભવાનું હતું.

(૩) રાજાશાહીની સામે લોકશાહી અને પ્રશાસન, કાનૂન, અન્ય વિવિધ સંસ્થાઓ વગેરે ક્ષેત્રે તેનાં ફલિતો—એ છે સમાનતા-અસમાનતા સંઘર્ષનો એક વધુ વિસ્તાર, તથા તેની સાથે સંબદ્ધ પંડિતયુગીન સાહિત્ય આપણો એક વધુ ચર્ચાવિષય.

વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય :

પશ્ચિમના જે બીજા એક મૂલ્યે અને તેના પરિણામરૂપ નીતિરીતિના પ્રભાવે આપણા પરંપરાગત જીવન ફરતો ભરડો લીધો, તે હતું વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય. જેમ સમાનતાના મૂલ્યે પરંપરાગત સમાજતંત્ર ને રાજ્યતંત્રની સામે પ્રચંડ પડકાર ખડો કર્યો, તેમ વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યે આપણા પરંપરાગત કુટુંબતંત્રના પાયા હચમચાવ્યા. એક તરફ કુટુંબમાં (તેમ જ અન્યત્ર) વડીલશાહી અને તે સાથે સંકળાયેલ સંયુક્ત કુટુંબ, તથા પ્રત્યેક વ્યક્તિનો સામાજિક અને ધાર્મિક રૂઢિઓ, રિવાજો ને પ્રથાઓથી પૂરેપૂરો નિયંત્રિત આચાર — એવી પરિસ્થિતિ, તો બીજી તરફ તેના વિરોધે વિભક્ત કુટુંબ અને વ્યક્તિને પરંપરાગત રૂઢિથી જુદી રીતે વર્તવાનો — પોતાનું આચરણ પોતે નક્કી કરવાનો અધિકાર એ બે

વચ્ચેનો સંઘર્ષ પંડિતયુગના સાહિત્યમાં કેવો નિરૂપાયો છે તે આપણે જોવાનું રહેશે. પછીનાં આજસુધીનાં પરિબળો ને પરિવર્તનોને લીધે આર્થિક–સામાજિક પરિસ્થિતિ, એ યુગમાં કોઈને કલ્પના પણ નહીં હોય એવી અને એટલી બધી હવે બદલાઈ ગઈ છે. અત્યારે વ્યક્તિત્વનું મૂલ્યભાન જેટલું પ્રબળ બન્યું છે, તેટલું જ સમૂહતંત્ર વ્યક્તિનો લોપ કરી રહ્યું છે. પરંતુ તેની વાત આપણી આજની ચર્ચાની બહાર છે.

એ સાચું કે આપણી પરંપરામાં પણ સમાનતા અને વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય માટે એક બારી ખુલ્લી હતી ખરી — સંસારત્યાગ કરીને સંન્યાસ લેનાર માટે. પણ સાંસારિક જીવનના તંત્રમાં તે માટે કશો અવકાશ ન હતો. વળી પહેલાંનો માત્ર વર્ણધર્મ ટકી રહ્યો હતો — દઢતર થયો હતો, પણ આશ્રમધર્મ ક્યારનો યે તૂટી ચૂક્યો હતો.

ઐહિકતા :

જન્મથી મૃત્યુ સુધીની આપણી બધી વૃત્તિપ્રવૃત્તિ ને આપણો વ્યવહાર ધર્મથી નિયંત્રિત હતાં. પ્રત્યેક કાર્યની અને પ્રત્યેક વસ્તુની હેયોપાદેયતા શાસ્ત્ર અને પરંપરા વડે નિયત હતી. વિધિનિષેધનું તંત્ર સર્વસ્પર્શી હતું. એના પાયામાં, અહીંના જીવનને પરલોકના જીવનની પૂર્વભૂમિકા કે જન્મ-પરંપરામાંની એક કડી ગણવાની માન્યતા હતી. વ્યક્તિનાં સુખદુઃખ તેના પૂર્વકૃત કર્મનું પરિણામ હોઈને, એ તેનું "ભાગ્ય" હતું. લખ્યા લેખમાં ફેરફાર ન થઈ શકે. એટલે પરિસ્થિતિ જેવી હોય તેવી સહી લેવા સિવાય બીજો કોઈ રસ્તો નહીં. પ્રવૃત્તિ કરતાં નિવૃત્તિ – ગૃહસ્થી કરતાં સંન્યાસ – ઉત્કૃષ્ટ. એ પ્રકારની દૃષ્ટિ સાથે, ઐહિક જીવનને સર્વસ્વ માનતી અને પોતાના પુરુષાર્થથી બધું જ બદલી શકાય ને બધું પ્રાપ્તવ્ય પામી શકાય એવી તે વેળાના પશ્ચિમની દૃષ્ટિ ટકરાઈ. એ ટક્કર ને તેનાં પરિણામ જે રીતે પંડિતયુગના સાહિત્યમાંથી જોવા મળે છે તેની સમીક્ષા પણ આ બેઠકમાં અપેક્ષિત છે.

બુદ્ધિવાદ :

પશ્ચિમમાંથી પ્રાપ્ત ચોથું પાયાનું મૂલ્ય તે બુદ્ધિવાદ. બુદ્ધિવાદે પશ્ચિમમાં વિજ્ઞાન, ટેક્નોલોજી અને ઔદ્યોગિક સમાજનું નિર્માણ કર્યું. બાહ્યજગત, મનુષ્ય અને સમાજની પ્રકૃતિ કેવી છે, તેનાં નિયામક બળો ક્યાં છે તેની જાણકારી ચિકિત્સક તર્કબુદ્ધિથી મેળવીને તેમને યથેષ્ટ નિયંત્રિત કરી શકાય, અને પરિણામે જીવનને બાધારહિત, સમર્થ ને સુખમય કરી શકાય — એવી પશ્ચિમની દૃષ્ટિની સામે

હતી, વિશ્વનું નિયમન કોઈ ગૂઢ રહસ્યમય પરમશક્તિથી ઈશ્વર કે દેવદેવીઓથી – થતું હોવાની, મનુષ્ય પૂર્ણપણે તેને અધીન હોવાની તથા સુખદુઃખ તેની કૃપા-અવકૃપા પર નિર્ભર હોવાની આપણી દૃષ્ટિ. આ અંગેનો પંડિતયુગીન સાહિત્યનો પ્રતિભાવ, તેમાં વ્યક્ત થયેલાં સંઘર્ષસમાધાન આપણી ચર્ચાના હકદાર છે.

માનવવાદ :

પૃથ્વી પરની પ્રાણીસૃષ્ટિના ઉત્તરોત્તર વિકાસનું ચરમ બિંદુ તે મનુષ્ય. મનુષ્યની ઉપર કશું નથી. તેણે સંસ્કૃતિ ને સંસ્કારનું નિર્માણ કર્યું. એ સૌની સહિયારી સામૂહિક ઉપલબ્ધિ છે. સર્વત્ર માનવતા સમાન છે, એકની એક છે. માનવ – સમાજોમાં જે અનેકાનેક ભિન્નતાઓ જોવા મળે છે, તે ઐતિહાસિક – ભૌગોલિક પરિસ્થિતિઓનું પરિણામ છે. કશી પ્રકૃતિગત ઉચ્ચાવચતા નથી. બધામાં આંતરિક વિકાસનું સામર્થ્ય એકસરખું છે. વૃત્તિઓ, આકાંક્ષાઓ એકસરખી છે. મનુષ્યની માનવતાથી વધીને બીજું કોઈ મૂલ્ય નથી. તત્કાલીન પશ્ચિમમાંથી આવેલો આવો વિચાર અને માનવમાત્ર સાથે સમ-ભાવ ને માનવમાત્ર પ્રત્યે સમભાવ એવી ભાવના. તેની સામે મનુષ્યયોનિ એ ભલે ઊંચી, તો પણ લાખો યોનિઓમાંની એક યોનિ, જીવની કર્માનુસાર બધી યોનિઓમાં આવજા થાય. મનુષ્યથી ઉચ્ચતર દેવયોનિ, કનિષ્ઠ નારક યોનિ. બધાનો ઈશ્વર નિયંતા. ખરેખર તો મનુષ્ય અને ઇતર પ્રાણીસૃષ્ટિ જ નહીં, સમગ્ર સચરાચર ઈશ્વરનું જ રૂપ, ઘણાંખરાં જડ ને માયામાં લપેટાયેલાં. એમાંથી વ્યક્તિગત મુક્તિ એ મનુષ્ય-જીવનનું પરમ લક્ષ્ય—આ જાતની ભારતીય વિચારપરંપરા. ઓગણીસમી અને વીસમી સદીનો આપણો ધર્મવિચાર આ માળખામાં ચાલ્યો છે અને ચાલે છે. તો માનવધર્મ અને પરંપરાગત ધર્મો વચ્ચેની અથડામણનાં પરિણામોની જે રૂપે પંડિતયુગીન સાહિત્યમાંથી આપણને ભાળ મળે છે, તેની સમીક્ષા પણ અહીં ઇષ્ટ છે.

પંડિતયુગ પછીના ગાંધીયુગ અને આધુનિક યુગનું સાહિત્ય એટલે ઉપસ્થિત થયેલા તુમુલ મૂલ્યસંઘર્ષને પરિણામે ભારતીય સંસ્કૃતિએ કરવા માંડેલા પોતાના આચારવિચારના ઉન્મૂલન, દૃઢીકરણ કે પુનર્વિધાનનો અહેવાલ.

અત્યારે આપણા સમાજનો પ્રભાવક વર્ગ ત્રિશંકુઅવસ્થા ભોગવે છે. એક બાજુ છે ઉપભોગના સ્વર્ગ તરફ ધકેલતો આધુનિક પશ્ચિમનો વિશ્વામિત્ર, તો બીજી બાજુ છે 'તેન ત્યક્તેન ભુંજિથાઃ' કહીને સામી દિશામાં ધકેલતો પ્રાચીન ભાવનાનો ઇંદ્ર. સતત અનુભવાતો આંતરવિરોધ, કિંકર્તવ્યમૂઢતા અને નવસર્જકતાનો મિશ્રભાવ આજની આપણી સ્થાયી દશા છે. આ વિષમ અવસ્થાને સમજવા

આટેની ભૂમિકા પંડિતયુગની મીમાંસામાં રહેલી છે.

પંડિતયુગનાં વિધાયક ને પરિવર્તક બળોનો ઊડતો—અછડતો આલેખ આપવાનો આ મારો સામાન્ય પ્રયાસ અમૂર્ત વિચારની કક્ષાએ રહીને મેં કરેલો છે. તેને થોડોક મૂર્ત સ્પર્શ આપવા હું બે ટિપ્પણી ઉમેરું.

૧. પ્રવૃત્તિવાદ અને નિવૃત્તિવાદ :

તે વેળાના પશ્ચિમની સિદ્ધિઓ ને પ્રભુત્વ વૈજ્ઞાનિક શોધ, સાહસ ને ઐહિક પુરુષાર્થની નીપજ હોઈને, સંસારત્યાગને ઉચ્ચતર ગણવા સામે જબ્બર પ્રશ્નાર્થ ખડો થયો. પરિણામે ગોવર્ધનરામમાં પ્રવૃત્તિવાદ ને નિવૃત્તિવાદ સંબંધી જે વિચારણા અને ઉકેલ અપાયાં છે, તેની સરખામણી ને મૂલવણી પંડિતયુગની પછીના ગાળામાં આચારવિચારમાં જે નવનવું બનતું ગયું તેને પડછે કરી શકાય. જેમ કે, એક તરફથી (૧) લોકમાન્ય ટિળકનું નિષ્કામ કર્મનું પુરસ્કારક ગીતાભાષ્ય ને ગાંધીજીનો અનાસક્તિયોગ; (૨) અંતે ગ્રામોદ્ધાર કે સમાજોદ્ધારમાં આત્મોદ્ધાર જોતા નાયકવાળી નવલકથાઓ; (૩) ઈશાવાસ્યનું 'तेन त्यक्तेन भुंजीथाः' બૌદ્ધ સાહિત્યમાં મળતી અવલોકિતેશ્વરની કથા, જાણીતું સુભાષિત न त्वहं कामये स्वर्गं नैव चाप्यपुनर्भवम् । कामये दुःखतप्तानां प्राणिनामार्तिनाशनम् ॥—વગેરેના જેવા પ્રાચીન સંદર્ભોનું થતું રહેલું ઉત્ખનન (૪) વિવેકાનંદના વિચારો ને રામકૃષ્ણ મિશન જેવાનો ઉદય. તો બીજી તરફથી, આત્મકલ્યાણ કે નિવૃત્તિ તરફ ઝોકવાળા સંપ્રદાયોનો ઉદ્ભવ — શ્રી અરવિંદનો પૂર્ણયોગ, મુક્તાનંદનો શક્તિપાત, 'ઇસ્કોન 'મહેશયોગી' અને રજનીશ જેવા'ના સંપ્રદાયો.

૨. પ્રથમ સાહિત્યિક આલેખન :

ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઓગણીસમી સદીના નવમા દસકામાં (ગોવર્ધનરામના 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને ઇતર લખાણો દ્વારા) પૂર્વપશ્ચિમના આપણે ત્યાંના સંપર્ક ને સંઘર્ષનના ફલસ્વરૂપ સમાજ, કુટુંબ અને વ્યક્તિના જીવન પરત્વે કરવાના પુનર્વિધાનનું પ્રથમ દિગ્દર્શન મળે છે. અન્ય ભારતીય ભાષાઓના જેમકે બંગાળી હિંદી, મરાઠી, દક્ષિણની ભાષાઓના — સાહિત્યોમાં પહેલવેલી વ્યાપક પ્રતિક્રિયા અને પરિવર્તન માટેનું દિશાદર્શન ક્યારથી મળે છે તેની તપાસ રસપ્રદ નીવડે.

કૃતિઓ અને કર્તાઓનો નક્કર આધાર લઈને પંડિતયુગના જીવનદર્શન વિશે હવે જયંત કોઠારી અને પ્રબોધ પરીખ પોતપોતાનાં વક્તવ્ય રજૂ કરશે.

જયંત કોઠારી

પંડિતયુગનું જીવનદર્શન

આરંભમાં એ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ. આપણે 'પુનર્મૂલ્યાંકન' જેવો મોટો શબ્દ લઈને બેઠા છીએ પણ, ઓછામાં ઓછું મારા વિષય પૂરતી વાત કરું તો, મૂલ્યાંકન જ થયું ન હોય ત્યાં પુનર્મૂલ્યાંકનનો દાવો કેવી રીતે થઈ શકે? વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીના 'અર્વાચીન ચિંતનાત્મક ગદ્ય'નું મને સ્મરણ છે ને ચી. ના. પટેલે 'અર્વાચીન ગુજરાતની નૈતિક અને સામાજિક વિચારણા' એ વિષય પર મુંબઈ યુનિવર્સિટીમાં અંગ્રેજીમાં આપેલાં વ્યાખ્યાનો વિશે પણ હું જાણું છું. એમાં આપણા કેટલાક મનીષીઓના જીવનવિચારની નોંધપાત્ર સમીક્ષા છે, પરંતુ સમગ્ર યુગના દાર્શનિક, નૈતિક, સામાજિક વિચાર-પ્રવાહોને અવલોકવા અને એનું મૂલ્યાંકન કરવું એ જુદું ને વધારે મોટું, અઘરું કામ છે. એ થવાનું હજુ આપણે ત્યાં બાકી છે.

દેખીતી રીતે જ વિષય એટલોબધો વ્યાપક છે કે આ નાનકડા વ્યાખ્યાનમાં એને પૂરતો ન્યાય ન આપી શકાય અને વિષયની કેટલીક મર્યાદાઓ સ્વીકારી લેવી પડે. હું પંડિત-યુગના આપણા મહત્ત્વના સર્જકો ને વિચારકો પૂરતી મારી વાતને સીમિત રાખીશ તથા ધાર્મિક-નૈતિક અને સામાજિક વિચારણા પર જ મારું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશ. આખા યુગના જીવનવિચારનું યથાર્થ ચિત્ર ઉપસાવવું હોય તો બીજા ઘણા વિચારકોને તેમજ વિચારપ્રવાહોને લક્ષમાં લેવા પડે. જેમકે, સમગ્ર જીવનદર્શનમાં સાહિત્ય-કલા-સૌંદર્યલક્ષી દૃષ્ટિબિંદુઓનો સમાવેશ થાય જ, પરંતુ મેં એ વિષય અહીં સામાન્ય રીતે બાકાત રાખ્યો છે. પંડિતયુગના વિવેચનની ચર્ચામાં એનું

વધારે ઉચિત સ્થાન હોઈ શકે. આર્થિક વિચારણાને પણ હું સ્પર્શ્યો નથી.

જીવનદર્શન માત્ર લિખિત શબ્દમાં જ નહીં, પ્રજાના અને પ્રજાના અગ્રણીઓના વ્યાવહારિક જીવનમાં પણ પ્રગટ થતું હોય છે. એટલે જીવનદર્શનની પૂરી ચર્ચા પ્રજાજીવનનો અભ્યાસ પણ માગે. સ્વાભાવિક છે કે એમાં ઘણી મોટી બાથ ભરવાની થાય. એ અહીં મારું કામ ન હોઈ શકે. મેં સામાન્ય રીતે અહીં લિખિત શબ્દને આધારે જ જીવનદર્શનને તપાસવાની કોશિશ કરી છે અને લિખિત શબ્દ પણ એટલોબધો મોટો છે કે દરેક વિચારકના બધા ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યાનો હું દાવો કરી શકું તેમ નથી. પરંતુ જેમાં વિશાળ દૃષ્ટિની જીવનવિચારણા હોય એવા ગ્રંથોને ખાસ લક્ષમાં લેવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

* * *

ઈ. ૧૯મી સદીમાં પશ્ચિમની અંગ્રેજ પ્રજાના સંપર્કે ભારતના અને ગુજરાતના પ્રજાજીવનમાં જે સંક્ષોભો જન્માવ્યા તે નવતર હતા. આ પૂર્વે પણ આપણે ત્યાં ઘણા સંક્ષોભો આવ્યા હતા ને વૈચારિક આંદોલનો ઊભાં થયાં હતાં પરંતુ એ આના જેટલાં મૂળગામી ને દૂરગામી પરિવર્તનો લાવનાર ન હતાં. આપણે ત્યાં મુસ્લિમોનું આક્રમણ આવ્યું પરંતુ એ પ્રજા અહીં સ્થિર થઈને રહી. એની રાજકીય સત્તાનો કેટલોક અનિવાર્ય પ્રભાવ આપણે ઝીલ્યો પરંતુ એના જીવનમાં આપણને એવી કોઈ ઉચ્ચતર સ્થિતિનાં દર્શન ન થયાં કે આપણને આપણા સંસ્કારજીવનમાં મૂળભૂત પરિવર્તનો આણવાની ફરજ પાડે. એથી કરીને અંતે સહઅસ્તિત્વની એક ભૂમિકા રચાઈને રહી.

પરંતુ અંગ્રેજ પ્રજાએ આપણાથી અંતર રાખીને, અહીં સ્થિર ન થઈને, એક શાસક તરીકેની એની સ્થિતિ જાળવી રાખી. ને એના રાજકીય આક્રમણ કરતાં એનાં જ્ઞાનવિજ્ઞાન, વિચારસંપત્તિ ને જીવનપદ્ધતિનું આક્રમણ એવું બળવત્તર નીવડ્યું કે એણે અહીંથી વિદાય લીધા પછી પણ આપણે સતત એનો પ્રભાવ અનુભવતા રહ્યા. અંગ્રેજ પ્રજાના સંપર્કે આપણી અભિમુખતાઓને જાણે ૯૦ અંશનો વળાંક આપી દીધો.

ગુજરાત પૂરતી જ વાત કરીએ તો અખાભગત જેના પ્રતિનિધિ છે એ સંતપરંપરાએ કેટલીક રૂઢ માન્યતાઓ ને ધાર્મિક સંકુચિતતાઓની તીક્ષ્ણ પરીક્ષા કરી નવાં વિચાર-આંદોલનો જગવ્યાં છે ને સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય જેવી નવતર ધાર્મિક સંસ્થાએ સમાજજીવન ને ધર્મના ક્ષેત્રે સંસ્કારશુદ્ધિનું કેટલુંક કામ કર્યું છે. પણ આ આંદોલનો ધાર્મિક-સામાજિક રચનાના પ્રાપ્ત માળખામાં થતાં હતાં એટલેકે પ્રજાની અંદરથી જન્મતાં હતાં, જ્યારે અંગ્રેજ પ્રજાના સંપર્કે

આવેલું સુધારાનું આંદોલન બહારના આઘાતથી જન્મેલું હતું. એનો સંક્ષોભ જુદી જાતનો હોય ને તીવ્ર હોય એ સ્વાભાવિક છે.

ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં આ પાશ્ચાત્ય પ્રજાનો સંપર્ક થયો ત્યારથી આજ સુધીના સમયમાં આપણે ત્યાં જે નૂતન વિચારવલણો આવતાં ગયાં એમાં એક દિશા અને અન્વીતિ છે તેમ છતાં એનો મુખ્ય ઝોક સમયેસમયે બદલાતો રહ્યો હોવાનું પણ દેખાય છે. સ્થૂળ રીતે એમ કહી શકાય કે સુધારાયુગમાં સામાજિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હતી, પંડિતયુગમાં ધાર્મિક-નૈતિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હતી, ગાંધીયુગમાં રાષ્ટ્રીય-રાજકીય જાગૃતિ કેન્દ્રમાં રહી અને સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગમાં જાણે સાહિત્યિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હોય એવું લાગે છે. આપણે આપણા મનીષીઓના જીવનદર્શનની ચર્ચા કરવા બેઠા છીએ એ સંદર્ભમાં જ આ વાતને જોવી જોઈએ અને એક પ્રકારની જાગૃતિનું કેન્દ્રમાં હોવું તે બીજા પ્રકારની જાગૃતિનો છેદ ઉડાડનારું નથી એ ખાસ ખ્યાલમાં રાખવું જોઈએ. બાકી સુધારાયુગમાં પણ ધર્મદર્શનમાં નવાં વલણો ક્યાં પ્રગટ નથી થયાં અને રાજકીય ને આર્થિક વિષયોની ચર્ચા ક્યાં નથી થઈ? ગાંધીજી તો પોતાની બધી પ્રવૃત્તિઓને ધર્મ સાથે જોડતા હતા, અને આજના સમયમાં પણ જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રો વિશે વિચારણા થઈ રહી છે. મુદ્દો મુખ્ય ઝોકનો, પ્રેરકચાલક બળનો ને મૂલ્યવિભાવનાનો છે. જુદાજુદા સમયના આપણા જીવનદર્શનની ગતિવિધિને આ રીતે જોવાથી કદાચ વધારે સારી રીતે સમજી શકાય.

* * *

પંડિતયુગનો જીવનવિચાર ધર્મકેન્દ્રી છે તે એ અર્થમાં કે સુધારાયુગનો પુરુષાર્થ મુખ્યત્વે સામાજિક સુધારણા માટે હતો ને ધર્મવિચાર એમાં અંગભૂત હતો ત્યારે પંડિતયુગને જીવનસુધારણાની ગુરુચાવી ધર્મશ્રદ્ધામાં હોવાનું જણાયું અને તેથી ધર્મનિર્ણયની આવશ્યકતા એણે સૌથી પહેલી અનુભવી. સુધારાયુગે પોતાની શક્તિ રૂઢિગત બાહ્યાચારો ને સામાજિક વ્યવસ્થાઓ – જે એને વહેમ-પ્રેરિત, અર્થહીન અને વિકાસ-અવરોધક જણાતાં હતાં – તેને તોડવામાં ખર્ચી. પણ જ્યાં સુધી માણસ અંદરથી ન બદલાય ત્યાં સુધી આ બાહ્ય સુધારાનો

વિશુદ્ધ ધર્મશ્રદ્ધાથી થતી જીવનસુધારણા જ મર્મગામી, ગહન ને ચિરસ્થાયી હોવાની.

પંડિતયુગમાં ધર્મવિચારને આટલું બધું પ્રાધાન્ય મળ્યું તેની પાછળ કેટલાંક અન્ય પરિબળોએ પણ ભાગ ભજવ્યો હોવાનું જોઈ શકાય છે :

૧. ભારતીય સમાજ મુખ્યત્વે ધાર્મિક સમાજ છે. ધર્મની માન્યતા ન મળી હોય એવો સુધારો એમાં સ્વીકૃત નહીં થાય એવો સુધારાયુગનો અનુભવ કદાચ હોય.

૨. પાશ્ચાત્ય સુધારાએ અનિવાર્યપણે આપણી ધાર્મિક માન્યતાઓ પર કેટલાક આઘાતો કર્યા હતા. એની પ્રતિક્રિયા રૂપે એતદ્દેશીય ધર્મસંસ્કારોના પુનરુત્થાનનું આંદોલન શરૂ થઈ ચૂક્યું હતું – આર્યસમાજ, થિયોસફી વગેરે. આ આબોહવામાં ધર્મનો પ્રશ્ન પ્રાણપ્રશ્ન બનવા લાગે એ સ્વાભાવિક હતું.

૩. પંડિતયુગના આપણા ઘણાખરા વિચારકો યુનિવર્સિટીના પદવીધરો હતા. યુનિવર્સિટીમાં એ વખતે મોરલ ફિલોસફી(નીતિશાસ્ત્ર)નો વિષય ભણવાનો આવતો હતો. આપણા જે વિચારકોએ યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ લીધું તેમનામાંથી મોટા ભાગનાનો તો એ મુખ્ય ઐચ્છિક વિષય હતો. નીતિશાસ્ત્રના આ અભ્યાસે એ વિચારકોને નૈતિક મૂલ્યો પરત્વે તીવ્રપણે સજાગ કર્યા, નૈતિક મૂલ્યોનો વિચાર જીવનવિચારના કેન્દ્રમાં સ્થપાયો અને એ અનિવાર્યપણે ધાર્મિક માન્યતાઓની તપાસ સાથે સંકળાયો.

૪. યુનિવર્સિટી-કેળવણીના એક ભાગ રૂપે સંસ્કૃત ભાષાસાહિત્યનો અભ્યાસ થયો તે ઉપરાંત પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ પણ સંસ્કૃત અને પ્રાચીન ભારતીય વિદ્યાઓનો બિનપરંપરાગત રીતે અભ્યાસ કર્યો ને તેનાં કેટલાંક રહસ્યો સ્ફુટ કર્યાં. એણે પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કારોની નવી મૂલ્યપિછાન કરાવવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો ને એથી ધર્મવિચારની પ્રવૃત્તિને એક પરિપોષક બળ સાંપડી રહ્યું.

પંડિતયુગમાં ધર્મનો પ્રશ્ન કેવો તો પ્રાણપ્રશ્ન બની ગયો હતો તેનો ખ્યાલ એ પરથી આવે છે કે લગભગ બધા સાક્ષરોએ ઓછેવત્તે અંશે ધર્મમંથન અનુભવ્યું છે અને કેટલાક સાક્ષરો તો નવા ધર્મના સ્વીકાર સુધી પણ પહોંચ્યા છે. મણિલાલ અને કાન્ત જેવા કૉલેજકાળમાં નાસ્તિકતાના ઝપાટામાં આવી ગયેલા. એ એમાંથી ઊગરી ગયા, પરંતુ બળવંતરાય તો પરંપરાગત ધર્મશ્રદ્ધામાંથી અજ્ઞેયવાદમાં જઈને ઠર્યા. કલાપીએ કાન્તની પ્રેરણાથી સ્વીડનબૉર્ગના ધર્મવિચારમાં રસ લીધો પરંતુ એ થિયોસફિસ્ટ થયા. આ સમયે સૌથી વધુ તીવ્ર મર્મભેદક ધર્મમંથનમાંથી પસાર થયા તે તો કાન્ત. પરંપરાગત ધર્મનિષ્ઠ રૂઢિચુસ્ત પ્રશ્નોરા નાગરબ્રાહ્મણ જ્ઞાતિના કાન્ત કૉલેજકાળના અજ્ઞેયવાદમાંથી નીકળીને ફરી ઈશ્વરમાં માનતા થયા, બૌદ્ધધર્મ, ઇસ્લામ, ખ્રિસ્તી ધર્મ વગેરેનું એમણે આકર્ષણ

આવેલું સુધારાનું આંદોલન બહારના આઘાતથી જન્મેલું હતું. એનો સંક્ષોભ જુદી જાતનો હોય ને તીવ્ર હોય એ સ્વાભાવિક છે.

ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં આ પાશ્ચાત્ય પ્રજાનો સંપર્ક થયો ત્યારથી આજ સુધીના સમયમાં આપણે ત્યાં જે નૂતન વિચારવલણો આવતાં ગયાં એમાં એક દિશા અને અન્વીતિ છે તેમ છતાં એનો મુખ્ય ઝોક સમયેસમયે બદલાતો રહ્યો હોવાનું પણ દેખાય છે. સ્થૂળ રીતે એમ કહી શકાય કે સુધારાયુગમાં સામાજિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હતી, પંડિતયુગમાં ધાર્મિક-નૈતિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હતી, ગાંધીયુગમાં રાષ્ટ્રીય-રાજકીય જાગૃતિ કેન્દ્રમાં રહી અને સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગમાં જાણે સાહિત્યિક જાગૃતિ કેન્દ્રમાં હોય એવું લાગે છે. આપણે આપણા મનીષીઓના જીવનદર્શનની ચર્ચા કરવા બેઠા છીએ એ સંદર્ભમાં જ આ વાતને જોવી જોઈએ અને એક પ્રકારની જાગૃતિનું કેન્દ્રમાં હોવું તે બીજા પ્રકારની જાગૃતિનો છેદ ઉડાડનારું નથી એ ખાસ ખ્યાલમાં રાખવું જોઈએ. બાકી સુધારાયુગમાં પણ ધર્મદર્શનમાં નવાં વલણો ક્યાં પ્રગટ નથી થયાં અને રાજકીય ને આર્થિક વિષયોની ચર્ચા ક્યાં નથી થઈ? ગાંધીજી તો પોતાની બધી પ્રવૃત્તિઓને ધર્મ સાથે જોડતા હતા, અને આજના સમયમાં પણ જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રો વિશે વિચારણા થઈ રહી છે. મુદ્દો મુખ્ય ઝોકનો, પ્રેરકચાલક બળનો ને મૂલ્યવિભાવનાનો છે. જુદાજુદા સમયના આપણા જીવનદર્શનની ગતિવિધિને આ રીતે જોવાથી કદાચ વધારે સારી રીતે સમજી શકાય.

* * *

પંડિતયુગનો જીવનવિચાર ધર્મકેન્દ્રી છે તે એ અર્થમાં કે સુધારાયુગનો પુરુષાર્થ મુખ્યત્વે સામાજિક સુધારણા માટે હતો ને ધર્મવિચાર એમાં અંગભૂત હતો ત્યારે પંડિતયુગને જીવનસુધારણાની ગુરુચાવી ધર્મશ્રદ્ધામાં હોવાનું જણાયું અને તેથી ધર્મનિર્ણયની આવશ્યકતા એણે સૌથી પહેલી અનુભવી. સુધારાયુગે પોતાની શક્તિ રૂઢિગત બાહ્યાચારો ને સામાજિક વ્યવસ્થાઓ – જે એને વહેમ-પ્રેરિત, અર્થહીન અને વિકાસ-અવરોધક જણાતાં હતાં – તેને તોડવામાં ખર્ચી. પણ જ્યાં સુધી માણસ અંદરથી ન બદલાય ત્યાં સુધી આ બાહ્ય સુધારાનો શો અર્થ? પંડિતયુગને લાગ્યું કે માણસની વૈચારિક-નૈતિક ચેતનાને વિશુદ્ધ કરી શકાય તો એનાં ઇષ્ટ પરિણામો એના સમગ્ર જીવનમાં – વૈયક્તિક, કૌટુંબિક અને સામાજિક જીવનમાં આવ્યા વિના ન રહે. અને વૈચારિક-નૈતિક ચેતના ઘડાય છે ધર્મશ્રદ્ધાથી. તેથી ધર્મશ્રદ્ધાનો સુધારો એ સૌથી મોટો ને મહત્ત્વનો સુધારો છે; એ હાથીનું પગલું છે, એમાં અન્ય સર્વ સુધારા સમાઈ જાય.

વિશુદ્ધ ધર્મશ્રદ્ધાથી થતી જીવનસુધારણા જ મર્મગામી, ગહન ને ચિરસ્થાયી હોવાની.

પંડિતયુગમાં ધર્મવિચારને આટલું બધું પ્રાધાન્ય મળ્યું તેની પાછળ કેટલાંક અન્ય પરિબળોએ પણ ભાગ ભજવ્યો હોવાનું જોઈ શકાય છે :

૧. ભારતીય સમાજ મુખ્યત્વે ધાર્મિક સમાજ છે. ધર્મની માન્યતા ન મળી હોય એવો સુધારો એમાં સ્વીકૃત નહીં થાય એવો સુધારાયુગનો અનુભવ કદાચ હોય.

૨. પાશ્ચાત્ય સુધારાએ અનિવાર્યપણે આપણી ધાર્મિક માન્યતાઓ પર કેટલાક આઘાતો કર્યા હતા. એની પ્રતિક્રિયા રૂપે એતદ્દેશીય ધર્મસંસ્કારોના પુનરુત્થાનનું આંદોલન શરૂ થઈ ચૂક્યું હતું – આર્યસમાજ, થિયોસફી વગેરે. આ આબોહવામાં ધર્મનો પ્રશ્ન પ્રાણપ્રશ્ન બનવા લાગે એ સ્વાભાવિક હતું.

૩. પંડિતયુગના આપણા ઘણાખરા વિચારકો યુનિવર્સિટીના પદવીધરો હતા. યુનિવર્સિટીમાં એ વખતે મોરલ ફિલોસફી(નીતિશાસ્ત્ર)નો વિષય ભણવાનો આવતો હતો. આપણા જે વિચારકોએ યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ લીધું તેમનામાંથી મોટા ભાગનાનો તો એ મુખ્ય ઐચ્છિક વિષય હતો. નીતિશાસ્ત્રના આ અભ્યાસે એ વિચારકોને નૈતિક મૂલ્યો પરત્વે તીવ્રપણે સજાગ કર્યા, નૈતિક મૂલ્યોનો વિચાર જીવનવિચારના કેન્દ્રમાં સ્થપાયો અને એ અનિવાર્યપણે ધાર્મિક માન્યતાઓની તપાસ સાથે સંકળાયો.

૪. યુનિવર્સિટી-કેળવણીના એક ભાગ રૂપે સંસ્કૃત ભાષાસાહિત્યનો અભ્યાસ થયો તે ઉપરાંત પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ પણ સંસ્કૃત અને પ્રાચીન ભારતીય વિદ્યાઓનો બિનપરંપરાગત રીતે અભ્યાસ કર્યો ને તેનાં કેટલાંક રહસ્યો સ્ફુટ કર્યાં. એણે પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કારોની નવી મૂલ્યપિછાન કરાવવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો ને એથી ધર્મવિચારની પ્રવૃત્તિને એક પરિપોષક બળ સાંપડી રહ્યું.

પંડિતયુગમાં ધર્મનો પ્રશ્ન કેવો તો પ્રાણપ્રશ્ન બની ગયો હતો તેનો ખ્યાલ એ પરથી આવે છે કે લગભગ બધા સાક્ષરોએ ઓછેવત્તે અંશે ધર્મમંથન અનુભવ્યું છે અને કેટલાક સાક્ષરો તો નવા ધર્મના સ્વીકાર સુધી પણ પહોંચ્યા છે. મણિલાલ અને કાન્ત જેવા કૉલેજકાળમાં નાસ્તિકતાના ઝપાટામાં આવી ગયેલા. એ એમાંથી ઊગરી ગયા, પરંતુ બળવંતરાય તો પરંપરાગત ધર્મશ્રદ્ધામાંથી અજ્ઞેયવાદમાં જઈને ઠર્યા. કલાપીએ કાન્તની પ્રેરણાથી સ્વીડનબૉર્ગના ધર્મવિચારમાં રસ લીધો પરંતુ એ થિયોસફિસ્ટ થયા. આ સમયે સૌથી વધુ તીવ્ર મર્મભેદક ધર્મમંથનમાંથી પસાર થયા તે તો કાન્ત. પરંપરાગત ધર્મનિષ્ઠ રૂઢિચુસ્ત પ્રશ્નોરા નાગરબ્રાહ્મણ જ્ઞાતિના કાન્ત કૉલેજકાળના અજ્ઞેયવાદમાંથી નીકળીને ફરી ઈશ્વરમાં માનતા થયા, બૌદ્ધધર્મ, ઇસ્લામ, ખ્રિસ્તી ધર્મ વગેરેનું એમણે આકર્ષણ

અનુભવ્યું અને અંતે સ્વીડનબોર્ગી ખ્રિસ્તી ધર્મ સ્વીકારી અનેક વિરોધો, વેદનાઓ અને વિમાસણો વેઠીને હૃદયથી એમાં જ શ્રદ્ધાળુ રહ્યા. પહેલાં થિયોસફી તરફ અને પછીથી આર્યસમાજ તરફ એમનું થોડુંક વલણ થયેલું પરંતુ વેદાંતમતના તો એ પ્રખર ટીકાકાર જ રહ્યા.

રમણભાઈ અને નરસિંહરાવ પણ વેદાંતમતના ટીકાકાર હતા અને પ્રાર્થનાસમાજ જેવી નૂતન ધાર્મિક પ્રવૃત્તિ – જેને વિશે ફરિયાદ હતી કે એ પ્રચ્છન્ન ખ્રિસ્તી ધર્મ છે – તેની સાથે જોડાયેલા હતા. પરંતુ એ બન્નેને ધર્મપસંદગીની કશી મથામણ અનુભવવી પડી ન હતી કેમકે નવો ધર્મ એમને પૈતૃક વારસા રૂપે પ્રાપ્ત થઈ ચૂક્યો હતો. આમ છતાં નરસિંહરાવનું કવિચિત્ત પ્રાપ્ત ધર્મના ચોકઠામાં સમાઈ શકતું નથી અને પાછળથી અદ્વૈત તરફ એમનું વલણ કૂણું બને છે – જાણે દ્વૈતાદ્વૈત પક્ષને એ સ્વીકારતા હોય એવું લાગે છે. બીજી બાજુથી, ગોવર્ધનરામ નૂતન ધર્મપ્રવાહોના પ્રભાવ હેઠળ આવતા નથી ને તેથી એ કારણે નીપજતા ચિત્તક્ષોભમાંથી બચી જાય છે પરંતુ પોતાના આદર્શપુરુષ કાકા મનસુખરામના અદ્વૈત વેદાંત અને પૈતૃક વૈષ્ણવ સંસ્કારોની વચ્ચેથી પોતીકો ધર્મમાર્ગ કોરવાનું કષ્ટ એમને ઉઠાવવું પડે છે. ન્હાનાલાલ આવા કોઈ પણ પ્રકારના કષ્ટમાંથી ઊગરી ગયા. એ પોતાના કૌટુંબિક સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયને વળગી રહ્યા અને એના વૈષ્ણવ સંસ્કારોના આશક રહ્યા પરંતુ ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિના અભ્યાસે એમને સૌ ધર્મોના ઇષ્ટ અંશો પ્રતિ અભિમુખ કર્યા, એના મહિમાગાન તરફ પણ વાળ્યા.

જોઈ શકાય છે કે પંડિતયુગમાં ધર્મ જીવનનું કેટલું મોટું પ્રેરક પોષક બળ હતું ! એ આબોહવામાં કાન્ત ઈશ્વરમાં માનતા થાય ત્યારે નરસિંહરાવને એ, એમને મુબારકબાદી આપવા જેવી મહત્ત્વની ઘટના લાગે એ સમજાય એવું છે.

* * *

પંડિતયુગના સાક્ષરો સમક્ષ મુખ્ય પ્રશ્ન આ હતો – સદાચારી કર્તવ્યનિષ્ઠ જીવન તરફ દોરી જાય એવો ધર્મ કયો ? સદાચરણ અને કર્તવ્યનિષ્ઠા આ બે મૂલ્યોનો આમાં પૂર્વસ્વીકાર છે. સૌ સાક્ષરો આ મૂલ્યોનો આગ્રહ વ્યક્ત કરે છે, પરંતુ રમણભાઈ, નરસિંહરાવ જેવા પ્રાર્થનાસમાજીઓ પોતાના ધર્મદર્શનના પાયામાં આ મૂલ્યોને સ્થાપિત કરે છે. સદાચરણથી કશો લાભ છે માટે નહીં પણ સદાચરણ ઇષ્ટ છે, ઈશ્વરની એ પ્રેરણા છે એમ કહી રમણભાઈ સદાચરણને એક મૂળભૂત મૂલ્ય તરીકે સ્થાપે છે, તો નરસિંહરાવ કર્તવ્ય તરફની ઉપેક્ષા એ પાપનું સૂક્ષ્મ સ્વરૂપ છે એમ કહી કર્તવ્યનિષ્ઠાને એક અનિવાર્ય માનવધર્મ લેખવે છે.

કદાચ સદાચરણ અને કર્તવ્યનિષ્ઠાનો આ આગ્રહ ખ્રિસ્તી ધર્મના સંપર્કનું પરિણામ હોય પરંતુ એ આગ્રહ કેટલો વ્યાપક હતો એનો ખ્યાલ એ પરથી આવશે કે ગોવર્ધનરામ, કોઈનો શાપ શા માટે લેવો એવી કાકાની દલીલમાં હિંદુધર્મનું ખરું સ્વરૂપ જુએ છે, એને સદ્‌વૃત્તિજન્ય પ્રમાદ તરીકે ઓળખાવે છે ને સત્ય તથા કર્તવ્ય એનાથી ઊંચા છે એમ જણાવે છે; તો બળવંતરાય જેવા અજ્ઞેયવાદી પણ સત્ય, કર્તવ્ય આદિ જીવનમૂલ્યોમાં ઊંડી શ્રદ્ધા ધરાવે છે ને ભગવદ્‌ગીતાના અનેક અંશોના ટીકાકાર છતાં એની કર્મયોગની ભાવનાને, એ કારણે જ, પુરસ્કારે છે. (રમણભાઈ પણ આ પૂરતો ભગવદ્‌ગીતાનો સ્વીકાર કરતા અને કાન્તે પણ એમના છેલ્લા પ્રવાસ વખતે ભગવદ્‌ગીતા ઉપર પ્રવચનો કરેલાં.) મણિલાલ અને આનંદશંકરને પણ સદાચરણ અને કર્તવ્યનિષ્ઠાનાં જીવનમૂલ્યોનો સમાસ પોતાના ધર્મવિચારમાં કરવાની ફરજ પડે છે એ આપણે હવે પછી જોઈશું.

પંડિતયુગની ધર્મચર્ચાનો એક મુખ્ય દોર અદ્વૈત વેદાંતની પ્રતિષ્ઠા અને તેના પ્રતિકારનો છે. અદ્વૈત વેદાંતને પ્રતિષ્ઠા આપનારા બે સમર્થ વિચારકો હતા મણિલાલ અને આનંદશંકર. પણ વેદાંતમત વિશે એક વ્યાપક ફરિયાદ હતી: એમાં આત્માને અલિપ્ત ગણવામાં આવે છે, તેથી એમાં શઠો પણ પોતાનાં પાપોનો બચાવ કરી શકે છે. એટલેકે વેદાંતમત દંભ અને પાખંડને અવકાશ આપે છે અને નૈતિક આચરણની પ્રેરણા એમાંથી મળતી નથી. કેટલાક વેદાન્તીઓના પ્રત્યક્ષ જીવનવ્યવહારે આ ફરિયાદને બળ આપ્યું હોય એવું પણ જણાય છે. વેદાંતીઓ સેંકડે ૯૯ ટકા નીતિની બાબતમાં કેવા! – એવી ટકોર નરસિંહરાવ કરે છે અને બીજાઓએ પણ કરેલી છે. પ્રાર્થનાસમાજી નરસિંહરાવ ને રમણભાઈ કે ખ્રિસ્તી ધર્મ તરફ વળેલા કાન્ત જ વેદાંતમતનો પરિહાર કરે છે એવું નથી, ચુસ્ત વેદાંતી કાકા મનસુખરામથી પ્રભાવિત ગોવર્ધનરામ પણ વેદાંતમત વિશે આવી ટીકા કરે છે. ગોવર્ધનરામ કહે છે કે અર્વાચીન વેદાંત દંભને પોષે છે, એનો નીતિવિચાર વિધાયક નથી. સ્વાભાવિક છે કે ગોવર્ધનરામ જેવાની ટીકાથી વેદાંતમત વિશેની ફરિયાદને ઘણું વજૂદ મળે.

આ પરિસ્થિતિમાં આ ફરિયાદની અવગણના કરવાનું મણિલાલ અને આનંદશંકર માટે પણ મુશ્કેલ બની જાય છે. વેદાંતમત નિષેધાત્મક નહીં પણ વિધેયાત્મક લાગે એટલા માટે મણિલાલ અભેદને પ્રેમ રૂપે વર્ણવે છે (પ્રેમના આ વિચારમાં ખ્રિસ્તી ધર્મનો પ્રભાવ પણ હોઈ શકે!), જોકે એમનો પ્રેમનો સિદ્ધાંત થોડો જોખમી પણ બને છે. ને મણિલાલ તથા આનંદ-

છે તેની સરખામણીમાં પ્રાર્થનાસમાજના ભક્તિમાર્ગની કાવ્યમયતા ઓછી પડે ને સદાચારમય ને કર્તવ્યનિષ્ઠ જીવનની શુષ્ક કઠોરતા વધુ લાગે, એમાં મોકળાશનો પણ ઓછો અનુભવ થાય. નરસિંહરાવ જેવો કવિજીવ પ્રાર્થનાસમાજના શુદ્ધ ભક્તિમાર્ગમાં સમાઈ શકતો નથી – એ રાધાકૃષ્ણનું સ્તુતિકાવ્ય રચે છે ને ઈશ્વરને 'હે દયામય જનની' તરીકે. સંબોધે છે એ સૂચક છે. નરસિંહરાવ કવિતાને આધ્યાત્મિક ભૂખ સંતોષવાનું સાધન ગણાવે છે અને બ્રહ્મના સિંહાસન નજીક રહેવાનો અધિકાર માત્ર કવિતાને આપે છે તે પરથી સમજાય છે કે એમની દૃષ્ટિએ ધર્મ અને કવિતા વચ્ચે કેવો અવિનાભાવ સંબંધ છે.

ગોવર્ધનરામ પાસે કાકા મનસુખરામ પાસેથી મળેલો અદ્વૈતવિચારનો વારસો હતો જે એમને મહેચ્છાના અને ઉત્સર્ગસિદ્ધિના સિદ્ધાંત તરફ લઈ ગયો ને બીજી બાજુથી પ્રાર્થનાસમાજીઓ સાથે સમાનતા ધરાવતાં કેટલાંક અર્વાચીન બુદ્ધિવાદી વલણો પણ હતાં જેમકે, એ પૌરાણિક શિવમાં માનતા નથી, સંધ્યાદિક કાર્યવિધિમાં એમને શ્રદ્ધા નથી, પિતા સાથેના ભાવનાત્મક અનુબંધ સિવાય જનોઈનું એમને કશું મૂલ્ય નથી – એ એક ધાગો માત્ર છે, પ્રારબ્ધવાદથી આવેલી જીવલેણ જડતા – નિષ્કર્મણ્યતાની એ ખાસ નોંધ લે છે અને પુનર્જન્મની માન્યતા સાથે અસંમતિ દર્શાવે છે. આમ છતાં એમના કૌટુંબિક સંસ્કારો પરંપરાગત ભક્તિમાર્ગના હતા અને એના કાવ્યત્વના એ પક્ષપાતી છે. ન્હાનાલાલ તો ભક્તિના વધુ ગાઢ રંગે રંગાયેલા છે.

વસ્તુતઃ કોઈપણ ધર્મે તત્ત્વવિચાર, સદાચરણબળ ઉપરાંત કાવ્યત્વની અપેક્ષા પણ સંતોષવાની હોય છે. એટલે કે સત્ય, શિવ અને સુંદરની. કદાચ વિશાળ જનસમાજને આકર્ષનારું તત્ત્વ ધર્મનું કાવ્યત્વ પણ હોય. ગોવર્ધનરામને ખ્રિસ્તી ધર્મજીવનમાં દાર્શનિકતા કરતાં કાવ્યમયતા વિશેષ લાગેલી. હિંદુધર્મની દાર્શનિકતા ઘણી ઊંચી કોટિની છે પણ વિશાળ જનસમુદાયની પહોંચ એ દાર્શનિકતા સુધી ભાગ્યે જ હોય. એના મનમાં તો એનું કાવ્યત્વ જ વધુ વસ્યું હોય. અને હિંદુ ધર્મનું કાવ્યત્વ ખ્રિસ્તી ધર્મ કરતાં ઘણું વિશેષ છે એમાં શંકા નથી.

પંડિતયુગમાં થિયોસફી અને આર્યસમાજનું કેટલુંક આકર્ષણ થયેલું પરંતુ એ ધર્મમતોનો ગુજરાતી પ્રજાજીવન પર ઊંડો કે દીર્ઘજીવી પ્રભાવ પડ્યો નહીં. બન્નેએ વિશેષે તો હિંદુસમાજના આત્માભિમાનને પોષવાનું કામ કર્યું. પણ ચમત્કારનો આશ્રય એ થિયોસફીનું નબળું અંગ હતું તો આર્યત્વનો ડંકો એ આર્યસમાજનું નબળું અંગ હતું. મણિલાલે થિયોસફીના પક્ષકાર તરીકે કામ કર્યું પરંતુ એ ધર્મ નથી પણ ધર્મનું એક દૃષ્ટિબિંદુ છે એમ કહી આનંદશંકરે

એની મર્યાદા બતાવી દીધી. નરસિંહરાવને તો થિયૉસફીમાં વહેમી ગપ્પો જણાયેલી.

ધર્મવિચારના આ તીવ્ર મંથનમાં સૌથી મોટું મૂલ્ય તો, બેશક, ધાર્મિકતાનું હતું. આપણા ધર્મને શ્રેષ્ઠ માનનાર અને ખ્રિસ્તી ધર્મ માટે કશો પક્ષપાત નહીં ધરાવનાર આનંદશંકર પણ કહે છે કે ખ્રિસ્તી ધર્મ કરતાં હજાર ગણો ખરાબ ધર્મ તો નાસ્તિકતાનો છે. નાસ્તિકતાને પંડિતયુગના જીવનદર્શનમાં સ્થાન જ નહોતું. બળવંતરાયનો અજ્ઞેયવાદ કેવળ અપવાદરૂપ છે. મણિલાલ અને કાન્ત જેવા નાસ્તિકતા તબક્કામાંથી પસાર થઈને અંતે ચુસ્ત ધાર્મિકતા સુધી પહોંચી ગયા છે. આપણા કેટલાક પરંપરાગત ધર્મસંસ્કારો, ઇસ્લામ, બૌદ્ધધર્મ, થિયૉસફી, આર્યસમાજ, ભગવદ્‌ગીતા વગેરે અનેક ધાર્મિક સંચલનોથી આકર્ષાયેલા કાન્ત સ્વીડનબૉર્ગના ખ્રિસ્તી મતમાં જઈને ઠર્યા એ ધર્મશોધના વિક્ષોભનું આ સમયનું એક અત્યંત સૂચક ઉદાહરણ છે.

ધાર્મિકતાના મૂલ્યની સાથે ધર્મસ્વાતંત્ર્યનું મૂલ્ય પંડિતયુગના સાક્ષરોના મનમાં કેટલું વસેલું હતું એ વિચારવા જેવું છે. કાન્તના ધર્મપરિવર્તનને ઝાઝા સાહિત્યકારોનાં સહાનુભૂતિને હૂંફ મળ્યાં હોય એવું લાગતું નથી. મણિલાલ ને આનંદશંકર એને ભાગ્યે જ સ્વીકારી શકે. આનંદશંકર સર્વ ધાર્મિક આવિર્ભાવોને ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વિચારી શકે છે ને એ રીતે એનું સ્વારસ્ય પ્રગટ કરી શકે છે તેમ છતાં એટલા ઉદાર થઈ શકે કે તે કેમ શંકા છે. એમનો ધાર્મિક પક્ષપાત દૃઢ ને સ્પષ્ટ છે. કાન્તને કલાપી અને ન્હાનાલાલની હૂંફ ઘણી મળી હતી. એમાંથી ન્હાનાલાલમાં ધાર્મિક ઉદારતા ઘણા મોટા પ્રમાણમાં હતી. સર્વ ધર્મોના સદંશો એ જોઈ શકે છે અને એનો મોકળાશથી મહિમા કરી શકે છે. એમનામાં સાચો સર્વધર્મસમભાવ છે. એ સૌને ધર્મપ્રચારની પણ સ્વતંત્રતા આપે છે. તેમ છતાં ધર્મપરિવર્તન પરત્વે માત્ર ઉદારતાભર્યું નહીં પણ પૂરેપૂરું બુદ્ધિનિષ્ઠ વલણ ધરાવનાર તો રમણભાઈ છે. કાન્ત સાથે રમણભાઈની મૈત્રી ગાઢ અને એમના ધાર્મિક વિચારોમાં કેટલીક સમાન ભૂમિકા એટલે સહાનુભૂતિનો ત્યાં પ્રશ્ન રહેતો નથી. પરંતુ રમણભાઈ તો સૈદ્ધાન્તિક રીતે માને છે કે 'સ્વધર્મે નિધનં શ્રેયઃ' એ સૂત્રનો આધાર લઈ ધર્મપરિવર્તન પર જે નિયંત્રણ મૂકવામાં આવે છે તે અનુચિત છે. જે ધર્મ યોગ્ય ન લાગે એ છોડવામાં અને જે ધર્મ સાચો લાગે એ સ્વીકારવામાં કશો અંતરાય ન હોઈ શકે. એમ ન કરવામાં જ સત્યનો દ્રોહ છે મનુષ્યજાતિનો ઇતિહાસ પણ ધર્મ-પરિવર્તનના દાખલાઓથી ભરેલો છે. પોતાના ચોક્કસ ધાર્મિક પક્ષપાતો છતાં રમણભાઈ ધર્મપરિવર્તનને જે દૃઢ સૈદ્ધાન્તિક ટેકો આપે છે તેમાં સત્યનિષ્ઠા અને સ્વતંત્રતા એ બન્ને મૂલ્યોનું પ્રતિષ્ઠાપન છે.

* * *

સુધારાયુગમાં પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય સંસ્કારોનો જે સંઘાત થયો તે પંડિતયુગમાં તીવ્ર સંઘર્ષની કોટિએ પહોંચે છે. એક વ્યાપક દૃષ્ટિબિંદુ એવું હતું કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ ઐહિક ને ભૌતિક સુખવાદી ને સ્વાર્થલક્ષી છે, ભારતીય સંસ્કૃતિ આધ્યાત્મિક કલ્યાણલક્ષી છે. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના ભૌતિકવાદની વિનાશકતાની નોંધ મણિલાલ ઘણી વીગતે લે છે, પરંતુ ગોવર્ધનરામ જેવા પણ એનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના રહી શકતા નથી. બળવંતરાય પણ પશ્ચિમના સમાજજીવનની કઠોર ટીકા કરે છે. પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ વ્યક્તિવાદી છે ને ભારતીય સંસ્કૃતિમા સમષ્ટિભાવ છે એવો એક મૂલ્યભેદ પણ આગળ ધરવામાં આવતો હતો. પરંતુ એ નોંધપાત્ર છે કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોના પ્રતિનિધિ ગણયેલા તે સમયના સુધારકપક્ષના અગ્રણીઓ રમણભાઈ કે નરસિંહરાવ જેવાના જીવનમાં ઐહિકતાપ્રધાન કે વ્યક્તિવાદી દૃષ્ટિ દેખાતી નથી. રમણભાઈ સ્વાતંત્ર્ય અને સમાનતાનાં મૂલ્યો ભારપૂર્વક સ્થાપિત કરે છે પણ એમની સમગ્ર વિચારસૃષ્ટિમાં તેમ એમના જીવનકાર્યમાં ક્યાંયે સમષ્ટિના હિતની અવગણના નથી, ઊલટું સામાજિક કલ્યાણની વધુમાં વધુ પ્રવૃત્તિ રમણભાઈએ કરી છે. બીજી બાજુથી ભારતીય આધ્યાત્મિક પરંપરામાં વૈયક્તિક મોક્ષનો મહિમા છે એ વાતની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે. એટલે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ વચ્ચે મૂલ્યવિભાવનાનો જે ભેદ કરવામાં આવતો હતો તે કેટલે અંશે વાસ્તવિક હતો એ પ્રશ્ન અવશ્ય થાય.

ખરી વસ્તુસ્થિતિ એ હતી કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના પ્રભાવના ઘણા વિધેયાત્મક અંશો હતા જેની અવગણના કે જેનો અસ્વીકાર ન જ થઈ શકે. અંગ્રેજી રાજ્યમાં પરરાજ્યના ઘણા દોષો છે એમ જાણવા છતાં સામાન્ય રીતે પંડિતયુગના સાક્ષરો એના સમર્થક રહ્યા છે, એમાં ઈશ્વરીય સંકેત જોયો છે અને અંગ્રેજી રાજ્ય સામેના ગાંધીયુગના આંદોલન સાથે એ ભાગ્યે જ સંમત થઈ શક્યા છે એ હકીકતને આ સંદર્ભમાં ખાસ લક્ષમાં લેવી જોઈએ. આનંદશંકર યુરોપીય સંસ્કૃતિની ઐહિકતાના ટીકાકાર છે, પણ એ સંસ્કૃતિ ને એની કેળવણી જેવી સંસ્થાઓથી થયેલા લાભોનો એ સ્વીકાર કરે છે એટલું નહીં, આગળ જતાં પોતાના જીવનવિચારમાં એ પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિએ પ્રેરેલી ઘણી મૂલ્યવિભાવનાઓનો વિશાળ દૃષ્ટિથી સમાસ કરતા જાય છે. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના મણિલાલ જેવા પ્રખર ટીકાકાર આ સમયમાં બીજા કોઈ નથી તેમ છતાં એમને પણ ન્યાયનું શાસન, રાજકીય શાંતિ ને કેળવણીની બાબતમાં અંગ્રેજી રાજ્યને જશ આપ્યા વિના ચાલતું નથી. એમ લાગે છે કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિની ટીકા કરનારા પણ

એ સંસ્કૃતિની કેટલીક ભાવનાઓને જાણ્યે-અજાણ્યે આત્મસાત્ કરીને બેઠા હતા. મણિલાલ કોંગ્રેસની માગણીઓને ટેકો આપે છે ત્યારે રમણભાઈ ટકોર કરે છે કે આ માગણીઓ તો યુરોપીય ભાવનાને અનુસરતી છે! બેશક રાષ્ટ્રીયતાનો ખ્યાલ એ અંગ્રેજી સંસ્કૃતિની દેણ હતી. આનંદશંકર સાચો જ સવાલ કરે છે કે બ્રિટિશ રાજ્યના આગમન પહેલાં 'દેશનું ભવિષ્ય' એ વિચાર પણ કોઈને સૂઝતો હતો? નરસિંહરાવને તો આ દેશભક્તિની ભાવના પણ ઉત્તમ છતાં સંકુચિત લાગતી હતી અને કાન્ત અને ન્હાનાલાલ રાષ્ટ્રીયતાની ભાવનાને વટી જઈને આંતરરાષ્ટ્રીયતાની – સ્વદેશીપણાની નહીં પણ સર્વદેશીપણાની – ભાવના સુધી પહોંચે છે. આ વિશ્વદર્શન પણ અંગ્રેજી સંસ્કૃતિ ને કેળવણીએ પ્રેર્યું એ સ્વીકારવું જોઈએ.

પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોના સ્વીકાર-અસ્વીકારની બાબત એક બાજુએ રાખીએ તો-પણ યુરોપીય પ્રજા ને વિદ્યાના સંપર્કે આપણા સર્વ વિચારકોને નવી દૃષ્ટિએ વિચારતા કર્યા અને ભારતીય જીવન પ્રત્યે ચિકિત્સાત્મક વલણ પ્રેર્યું. પરિણામે ભારતીય સંસ્કૃતિમાં કેટલાક અનિષ્ટ અંશો હોવાનું કે કેટલાક અંશો અપ્રસ્તુત બની ગયા હોવાનું સ્વીકાર્યા વિના લગભગ કોઈથી ચાલ્યું નહીં. આ સમયમાં ભારતીય સંસ્કૃતિના સબળ સમર્થક માત્ર મણિલાલ જ રહ્યા. એમની દૃષ્ટિ બહુધા ભૂતકાળ તરફ રહી અને મનુસ્મૃતિના સંકુચિત વિચારોનું પણ એમણે સમર્થન કર્યું. આનંદશંકરે ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં ઘણા સંસ્કારોનું સ્વારસ્ય પ્રગટ કર્યું પણ એ સાથે જ, વર્તમાન જીવનમાં એની સાર્થકતા રહેતી નથી કે ઘણી મર્યાદિત થઈ જાય છે એમ સૂચવાઈ જતું હતું. એમણે સાચા બ્રાહ્મણ-જીવનનો મહિમા કરવા સાથે વર્તમાન સમયમાં એ વર્ગની થયેલી અવનતિની પણ ખાસ નોંધ લીધી. બહુધા ભારતીય સંસ્કૃતિના પુરસ્કર્તા ગણાય એવા વિચારકોમાં ગોવર્ધનરામ કદાચ વિશેષ ચિકિત્સકવૃત્તિ બતાવે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'-માંનું એમનું રૂપકાત્મક સંસ્કૃતિદર્શન આ દૃષ્ટિએ ઘણું ધ્યાનાર્હ છે. અશ્વત્થા-માને એ વિકૃત બ્રાહ્મણશક્તિના પ્રતીક તરીકે ને સ્મૃતિઓને સર્પો તરીકે જુએ છે. આનો અર્થ એ કે ભારતીય સંસ્કૃતિના સમગ્ર ભૂતકાળને પણ ઉજ્જ્વળ રૂપે જોવાનું શક્ય નથી.

મૂલ્યોના અને સંસ્કારોના આ સંઘટ્ટ, સંઘર્ષ અને સંભ્રમમાંથી કોઈ સરળ રસ્તો નહોતો. એકાંગી થયે તો પાલવે એવું જ નહોતું. રૂઢિવાદી પરંપરાસમર્થક વિચારણા નવા પ્રવાહો ને નવા સંદર્ભમાં ટકી ન શકે અને કેવળ પરદેશી જણાતી વિચારણા સ્વીકૃત ન બને. એટલે સાચો માર્ગ સંસ્કારસમન્વયનો હતો. આનંદશંકરમાં આ સમન્વયદૃષ્ટિનું પ્રવર્તન છે પણ એના સમર્થ

પુરસ્કર્તાઓ તો છે ગોવર્ધનરામ અને ન્હાનાલાલ. ગોવર્ધનરામે પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કારો, અર્વાચીન ભારતીય જીવન અને પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોના ઇષ્ટ અંશોનો ત્રિવેણી સંગમ પ્રબોધ્યો તો ન્હાનાલાલે એમની જ વાતને આગળ લઈ જઈ વિશ્વસંસ્કૃતિઓના સમન્વયનું દર્શન રજૂ કર્યું અને એમાં ભારત અગ્રણી બનશે એવો વિશ્વાસ પ્રગટ કર્યો. ગોવર્ધનરામનું દર્શન ચિકિત્સાવૃત્તિપૂર્વક મુકાયેલું હતું ત્યારે ન્હાનાલાલનું દર્શન ગુણદર્શી સર્વગ્રાહિતાની ભૂમિકા ધરાવતું હતું. સમન્વયની કોઈ નિશ્ચિત ફૉર્મ્યુલા તો ન હોઈ શકે તેથી ગોવર્ધનરામ અને ન્હાનાલાલનું દર્શન એટલે અંશે કામયાબ નીવડ્યું તે નક્કી કરવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ ભારતીય જીવનમાં અત્રત્ય ને પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોનું વિલક્ષણ સહપ્રવર્તન આજેયે જોઈ શકાય છે.

* * *

પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ અંતે આપણા ધાર્મિક માળખાને ઝાઝું હચમચાવી શક્યો નહીં. ધર્મક્ષેત્રે એણે જે કંઈ હલચલ નિપજાવી તે પ્રજાના એક નાનકડા ભાગમાં અને સમયના એક ટૂંકા પટમાં મર્યાદિત રહી. પરંતુ આપણા સામાજિક માળખામાં એણે વ્યાપક ને દૂરગામી પરિણામો નિપજાવે એવાં સંક્ષોભો જન્માવ્યા. પંડિતયુગમાં રમણભાઈ સામાજિક ક્ષેત્રે આધુનિક પ્રગતિશીલ વિચારધારાનો અસંદિગ્ધ સબળ પુરસ્કાર કરનારા બની રહ્યા. એમની સઘળી સામાજિક વિચારધારા એમણે સ્વીકારેલી સ્વતંત્રતા અને સમાનતાની મૂળભૂત ભાવનાઓમાંથી પરિણમતી હતી. મણિલાલ અને કંઈક અંશે આનંદશંકર બહુધા પરંપરાગત સામાજિક વ્યવસ્થાના હિમાયતી કે એનો બચાવ કરનારા હતા. એમની દૃષ્ટિએ ખરો સિદ્ધાન્ત સ્વતંત્રતા અને સમાનતાનો નહીં પણ સર્વની એકતાનો હતો. દેખીતી રીતે જ, આ એકતાના સિદ્ધાંતમાં હવાઈ આદર્શમયતા છે. અને એને વ્યવહારમાં કાર્યક્ષમ બનાવવાનું ઘણું અઘરું છે. મણિલાલ કહે છે કે જનસમાજ વ્યક્તિઓનો સમુદાય નહીં પણ એક શરીર ને એનાં અવયવો છે, તેથી હક્કો નહીં ફરજો જ હોઈ શકે. પણ સમાજનો એક વર્ગ બીજા વર્ગના ભોગે હક્કો ભોગવતો થઈ જાય ત્યારે આ વિચારસરણી વ્યક્તિઓના શોષણનું સાધન બની જાય છે. રમણભાઈએ પુરસ્કારેલી સ્વતંત્રતા અને સમાનતાઓની ભાવના એવી અબાધિત નહોતી કે એથી સમાજ પ્રત્યેના કર્તવ્યનો છેદ ઊડી જાય. બીજી બાજુથી એ ભાવનાઓ વધુ મૂર્ત સ્વરૂપની ને વ્યવહારમાં વધુ સરળતાથી કાર્યક્ષમ બનાવી શકાય એવી છે. ઓછામાં ઓછું, નવા સંદર્ભમાં એકતાની ભાવના વિશે ફેરવિચાર કર્યા વિના ચાલે એવું નહોતું.

પશ્ચિમના પ્રભાવ હેઠળ જે સામાજિક સુધારાનો પ્રવાહ ચાલ્યો એનો એક મુદ્દો હતો વર્ણવ્યવસ્થા અને જ્ઞાતિબંધનના ત્યાગનો. મણિલાલ, ઓછામાં ઓછું, ચાતુર્વર્ણ્યને તો વળગી રહેતા જણાય છે. એમાં અસ્પૃશ્યતાનું સમર્થન પણ આવી જાય, પરંતુ મણિલાલના જીવનકાળમાં અસ્પૃશ્યતાનો પ્રશ્ન હજુ આગળ આવ્યો નહોતો. આનંદશંકરને આ પ્રશ્નનો મુકાબલો કરવાનો આવ્યો. એમણે અસ્પૃશ્યતા અંગેના શાસ્ત્રાધારો ચકાસી આપ્યા અને એમાં અસ્પૃશ્યતાનું સમર્થન નથી એવું તાત્પર્ય કાઢ્યું. પરંતુ આનંદશંકર વિચાર કે કર્મમાં આથી આગળ ગયેલા જણાતા નથી. રમણભાઈ અસ્પૃશ્યતાને ન સ્વીકારે એ ઘણું સ્વાભાવિક છે, પરંતુ પંડિતયુગના સાક્ષરોમાંથી અસ્પૃશ્યતાનિવારણનાં કામોમાં સક્રિય રસ લેનાર તો ન્હાનાલાલ. એ ન્હાનાલાલ મણિલાલ અને આનંદશંકરની જેમ બ્રાહ્મણસંસ્થાનો પણ ઘણો મહિમા કરે છે (જોકે આનંદશંકર અને ન્હાનાલાલ બન્ને અર્વાચીન બ્રાહ્મણોની આકરી ટીકા કરે છે) એ નોંધવું જોઈએ. વર્ણવ્યવસ્થાના દુષ્પરિણામોથી અત્યંત સભાન રમણભાઈ બ્રાહ્મણસંસ્થાનો આ રીતનો આદર ન જ કરી શકે.

ચાતુર્વર્ણ્યમાં ઊંચનીચભાવ કેટલો ચુસ્ત છે ને ઉપલા વર્ણોનું કેવું સ્થાપિત હિત ઊભું થઈ ગયું છે એ રમણભાઈ બરાબર બતાવે છે. એ કહે છે કે શુદ્ર થવાનો દાવો કોઈ જ્ઞાતિ કરે તો એનો વાંધો હોતો નથી, પણ કોઈ જ્ઞાતિ બ્રાહ્મણ કે ક્ષત્રિય થવાનો દાવો કરે તો એ અસ્વીકાર્ય બને છે. રમણભાઈની ભૂમિકા સ્પષ્ટ છે : જન્મથી કોઈ જાતિ, વર્ણ કે વર્ગ નક્કી થતો નથી.

રમણભાઈ કોઈપણ પ્રકારના જ્ઞાતિભેદને પણ સ્વીકારતા નથી. હિંદુ સમાજ એટલીબધી જ્ઞાતિઓમાં વહેંચાયેલો છે કે એ જ્ઞાતિભેદોનું સમર્થન કરવું ઘણું મુશ્કેલ છે. છતાં મણિલાલ જ્ઞાતિના લાભો બતાવે છે. આનંદશંકર જ્ઞાતિના લાભો જાણે છે, પણ એ એને અપ્રસ્તુત થઈ ગયેલા માને છે. ગોવર્ધનરામ જ્ઞાતિવ્યવસ્થાના સારાં પાસાં જુએ છે, પણ એમનો પોતાનો જ્ઞાતિનો અનુભવ બહુધા સુખદ જણાતો નથી. જ્ઞાતિની જોહુકમી ને રૂઢિરિવાજોના કઠોર ક્રૂર સકંજાનો ત્રાસ એ વર્ણવે છે.

જ્ઞાતિના મુખ્ય બે લાભો બતાવી શકાય. એક, એમાં રહેલી સંઘભાવના અને બીજું, આનુવંશિકતાને કારણે આવતી વ્યાવસાયિક કાર્યક્ષમતા. જ્ઞાતિનો ત્રાસ અનુભવનાર ગોવર્ધનરામ પણ ઇચ્છે છે કે સંઘશક્તિ નાબુદ ન થઈ જાય ને યોગ્ય રીતે વિકસે એ જોવું જોઈએ. પરંતુ આ બાબતમાં રમણભાઈનું નિરીક્ષણ માર્મિક છે. એ કહે છે કે જ્ઞાતિ બહાર મૂકવાનું જેટલી સરળતાથી થાય છે એટલી સરળતાથી મદદ કરવાનું થતું નથી. વારસાગત વ્યાવસાયિક ક્ષમતાના

લાભની નરસિંહરાવ પણ નોંધ લે છે, પણ એ પૂછે છે કે એ માટે હાલનાં જેવાં જ્ઞાતિબંધન શા માટે? પારસીઓમાં આવા જાતિભેદ નથી છતાં તેમણે બધી જાતના વ્યવસાયમાં કુશળતા બતાવી છે. રમણભાઈ દરેક વ્યક્તિ પોતાના સ્વભાવ, સંયોગ આદિને અનુસરી ધંધાની પસંદગી કરવા સ્વતંત્ર છે એ સિદ્ધાંતને જ વળગી રહે છે.

આપણે ત્યાં જ્ઞાતિનું શાસન મૃદુ બન્યું છે, એનાં બંધનો ઢીલાં પડ્યાં છે, છતાં જ્ઞાતિ એકંદરે ટકી રહી છે. એનું કારણ વ્યાવસાયિક ક્ષમતાનો લાભ એ રહ્યું નથી – જ્ઞાતિઅનુસારી વ્યવસાયોની વ્યવસ્થા બહુધા ભાંગી ગઈ છે — પણ જ્ઞાતિના સંધબળનો લાભ એ રહ્યું છે. રાજકીય ચૂંટણીમાં પણ જ્ઞાતિ એક મહત્ત્વનું શસ્ત્ર બન્યું છે એ આ કારણે.

જ્ઞાતિપ્રથાની જેમ સંયુક્ત કુટુંબ પ્રથાની ઇષ્ટાનિષ્ટતા પણ આ સમયમાં ચર્ચાનો વિષય બની હતી. આ પ્રશ્ન પરત્વે સૌથી વધારે સંવેદનશીલ કદાચ ગોવર્ધનરામ છે. એમણે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં એક આખું પ્રકરણ ભરીને સંયુક્ત અને વિભક્ત કુટુંબના લાભાલાભો વર્ણવ્યા છે અને સ્ક્રેપ બૂકમાં પણ અવાર-નવાર આ મુદ્દા વિશે પોતાના અનુભવો ને પ્રતિભાવો નોંધ્યા છે. 'સરસ્વતી-ચંદ્ર'માંની ચર્ચામાં લેખકે તટસ્થ રહી છેવટનો નિર્ણય આપવાનું ટાળ્યું છે, સંયુક્ત કુટુંબનો ભાર વહન કરનાર ગુણસુંદરીનો મહિમા કર્યો છે પરંતુ અંતે માનચતુર કુટુંબને વિભક્ત કરી નાખે છે એમ વર્ણવ્યું છે તે સૂચક છે. સ્ક્રેપબૂકમાં ગોવર્ધનરામ પરસ્પરવિરોધી લાગે એવા અભિપ્રાયો અસંદિગ્ધ રીતે પ્રગટ કરે છે. એક વખત સંયુક્તકુટુંબપ્રથાથી મળતા રક્ષણની નોંધ લઈ એ ચેતવે છે કે એ પવિત્ર સંસ્થા પર આક્રમણ કરતાં પહેલાં વિચાર કરવો જોઈએ. પરંતુ જ્ઞાતિપ્રથાની જેમ સંયુક્તકુટુંબપ્રથાના ગોવર્ધનરામના પોતાના અનુભવો સુખદ જણાતા નથી. યુવાન સ્ત્રીપુરુષોને સંયુક્તકુટુંબપ્રથાથી થતી ગંભીર હાનિનો ઉલ્લેખ કરી એ ઉદ્ગારી ઊઠે છે કે સંયુક્ત કુટુંબ પ્રથા ને બાળલગ્નનું નખ્ખોદ જવું જ જોઈએ. આથી ઊલટું, નરસિંહરાવ સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથાને નુકસાનકારક અને પડતીનું કારણ ગણે છે છતાં એ ઉચ્છેદક ઉત્સાહ અનુભવતા નથી, કેમકે સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથામાં કેટલાક ગુણો – ત્યાગ, સહનશીલતા વગેરે – ની કેળવણી મળતી એમને જણાય છે. આનો અર્થ એવો થાય કે સંયુક્ત કુટુંબ પ્રથા સામે એમને તાત્ત્વિક કે સૈદ્ધાન્તિક વિરોધ નથી, જેવો જ્ઞાતિપ્રથા સામે હતો, વ્યવહારમાં એનાં જે કેટલાંક અનિષ્ટ પરિણામો આવે છે એની જ એમને ચિંતા છે. આમ ગોવર્ધનરામ-નરસિંહરાવ જેવાના માનસમાં આ પ્રશ્ન પરત્વે દ્વિધાભાવ જણાય છે.

પણ સ્વતંત્રતા અને સમાનતાના સિદ્ધાંતોમાં માનનાર સુધારકોનું સામાન્ય વલણ સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા તરફ ન હોઈ શકે, કેમકે સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા પિતૃપ્રધાન એટલેકે વડીલશાહી વ્યવસ્થા ધરાવતી હોય છે ને એમાં વ્યક્તિની સ્વતંત્રતાને અવકાશ હોતો નથી. ગોવર્ધનરામ જેવા પણ એવું નિરીક્ષણ કરે છે કે રામ પિતૃપ્રધાન નિયમવ્યવસ્થાનો ભોગ બન્યા હતા અને તેથી એ સમભાવનો વિષય છે, અનુકરણ માટેનો આદર્શ નહીં.

ભારતીય સમાજમાં અત્યારે સંયુક્ત અને વિભક્ત કુટુંબની મિશ્રણના સ્થિતિ નીપજી રહી છે – કેટલાંક કાર્યક્ષેત્રોમાં સંયુક્ત કુટુંબ તરીકે વર્તવું અને કેટલીક બાબતોમાં વિભક્ત કુટુંબ તરીકે વર્તવું. આમાંથી એ બન્નેના લાભો મેળવી શકાય છે. આ સ્થિતિ નિપજાવવામાં પશ્ચિમની કેળવણીએ પ્રેરેલી વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યની ભાવનાએ કેટલોક ફાળો અવશ્ય આપ્યો છે, પરંતુ બદલાયેલી આર્થિક વ્યવસ્થા અને વ્યવસાય તથા વ્યવસાયસ્થળના ઊઘડેલાં નવાં પસંદગીક્ષેત્રોએ પણ એમાં ઘણો ભાગ ભજવ્યો છે.

જ્ઞાતિસંસ્થા અને કુટુંબસંસ્થાની પેઠે લગ્નસંસ્થાના પ્રશ્નોએ પણ આપણા વિચારકોનું લક્ષ ખેંચ્યું. સુધારાયુગથી જ કજોડાં, બાળલગ્ન, વૃદ્ધલગ્ન વગેરે આપણી લગ્નસંસ્થાનાં દૂષણો પરત્વે ઘણી જાગૃતિ આવી હતી, પરંતુ પંડિતયુગમાં દામ્પત્યનો પ્રશ્ન જાણે સમાજસુધારાનો કેન્દ્રીય પ્રશ્ન બન્યો. સમાજનો પાયો કુટુંબ અને કુટુંબનો પાયો દામ્પત્ય. જો વિશુદ્ધ પ્રેમભર્યા કલ્યાણકામી ધર્મસહચારશીલ દામ્પત્યનું નિર્માણ થઈ શકે તો એનાં સુફળ કુટુંબ અને સમાજને મળ્યા વિના ન રહે. રમણભાઈએ એવા દામ્પત્યના નમૂના 'રાઈનો પર્વત'માં રજૂ કર્યા અને ગોવર્ધનરામ તથા ન્હાનાલાલે રૂઢિલગ્નની સામે સ્નેહલગ્નનો પુરસ્કાર કર્યો. રૂઢિલગ્નનો પતિ પ્રમાદધન તો કુમુદનો જાર (અધર્મ્ય દેહસંબંધનો સંબંધી)ને હૃદયનો સ્વામી સરસ્વતીચંદ્ર એ જ એનો સાચો પતિ – એવો, કુમુદના પરંપરાગત સંસ્કારોને પણ આઘાત પહોંચાડતો, વિચાર ચંદ્રાવલી દ્વારા ગોવર્ધનરામ રજૂ કરે છે. ન્હાનાલાલ સ્નેહલગ્નની ભાવનાને આત્મલગ્ન સુધી લઈ જાય છે.

સ્નેહલગ્નમાં પરસ્પરની પસંદગી અને પસંદગી નહીં તો સંમતિ અને સંમતિ આપવા જેટલી સમજદારીભરી ઉંમર ગૃહીત ગણાય. એમાં બાળલગ્નને સ્થાન ન હોઈ શકે. પંડિતયુગના કોઈ વિચારક ઉઘાડી રીતે બાળલગ્નનું સમર્થન કરતા નથી, મણિલાલ પણ નહીં. પરંતુ સંમતિવયના કાયદાનો પ્રશ્ન આવે છે ત્યારે મતભેદો પ્રગટ થયા વિના રહેતા નથી. રમણભાઈ વગેરે સુધારકો આ કાયદાના પક્ષમાં ઉગ્ર ઝુંબેશ ચલાવે છે, પરંતુ પહેલાં સ્ત્રીની લગ્નવય ૧૬

વર્ષ યોગ્ય હોવાનું કહેનાર મણિલાલ સ્ત્રી સાથે પુરુષનો સંબંધ સ્ત્રીની ૧૨ વર્ષની વય પહેલાં ન થઈ શકે એવા કાયદા માટે પણ તૈયાર થતા નથી ને ઋતુકાલની ઓછામાં ઓછી ૧૦ વર્ષની મર્યાદાને વળગી રહેવા ચાહે છે. ગોવર્ધનરામ બાળલગ્ન સામે ઉગ્ર આક્રોશ વ્યક્ત કરે છે, એટલે સંમતિવયના કાયદાનો એમને તત્ત્વતઃ વિરોધ ન જ હોઈ શકે, પરંતુ જે રીતથી કાયદો કરવામાં આવ્યો તે પ્રત્યે તે નાપસંદગી દર્શાવે છે અને એથી પ્રત્યાઘાતી બળોને ઉત્તેજન મળ્યું એમ માને છે. ગોવર્ધનરામનું પરિસ્થિતિનું મૂલ્યાંકન જુદું હતું, પણ તેથી સંમતિવયના કાયદાને એમનો અસંદિગ્ધ ટેકો ન મળી શક્યો એ હકીકત છે.

બાળલગ્નનાં દુષ્પરિણામોના ભોગ બનવાનું તો સ્ત્રીને જ હોય છે, કેમકે સ્ત્રીને અમુક ઉંમર સુધીમાં પરણાવી દેવાનું ને સાસરે મોકલી દેવાનું ફરજિયાત છે, ત્યારે પુરુષને માટે એવો કોઈ નિયમ નથી. પુરુષ વૃદ્ધ ઉંમરે પણ લગ્ન કરી શકે છે અને પુરુષ પોતાની સ્ત્રીને સરળતાથી તરછોડી પણ શકે છે. એ વખતે લગ્નબંધનની પવિત્રતા અને અખંડતાની દુહાઈ આપી કશો ઊહાપોહ કરવામાં આવતો નથી.

આ સંદર્ભમાં રુકમાબાઈના કિસ્સાએ આ સમયમાં ઘણો ઊહાપોહ મચાવ્યો હતો. રુકમાબાઈ સમજણી અને શિક્ષિત થતાં પોતાના વૃદ્ધ ને કમઅક્કલ પતિથી છૂટાં થવા માગણી કરે છે. મણિલાલને આમાં હિંદુ લગ્નની પવિત્રતા અને અખંડતાનો ભંગ થતો દેખાય છે ને એ તીવ્ર પ્રતિક્રિયાઓ આપે છે. પણ રમણભાઈ જેવાને મન આ કેવળ સીધોસાદો સ્વતંત્રતાનો પ્રશ્ન છે. એ અફસોસ વ્યક્ત કરે છે કે રાજતંત્રમાં કોઈને ગેરવાજબી રીતે કેદ કરવામાં આવે તો હાહાકાર થાય છે, પણ દશ વર્ષની બાળકીને સાઠ વર્ષના ડોસા કે કમઅક્કલ સાથે પરણાવી દેવામાં આવે તો કશો ખળભળાટ થતો નથી.

વસ્તુતઃ લગ્ન અંગેના સઘળા પ્રશ્નોમાં સ્ત્રીને જ ભારોભાર અન્યાય કરવામાં આવે છે એ સુધારાવાદીઓએ વારંવાર બતાવ્યું તોપણ રૂઢિચુસ્ત વર્ગે એ કદી બરાબર લક્ષમાં લીધું નહીં. સ્ત્રી વિધવા થાય ત્યારે ફરી લગ્ન ન કરી શકે, પરંતુ પુરુષ વિધુર બને તો એ સરળતાથી ફરી લગ્ન કરી શકે, મોટે ભાગે કરે જ. મણિલાલ આમ તો લગ્નસંબંધની પવિત્રતા ને અખંડતાના આગ્રહી છે એટલે સ્ત્રી તેમજ પુરુષ ઉભયે ફરી વાર લગ્ન ન કરવાં એ આદર્શમાં એ માને છે. પરંતુ વિધવાવિવાહને એ અનિષ્ટ ગણે છે તેમ વિધુરવિવાહને ગણતા જણાતા નથી. વિધવાવિવાહને સ્વીકારવા એ તૈયાર થાય છે પણ વિષસ્ય વિષમૌષધમ્ એ ન્યાયે બાળલગ્ન બંધ કરાવી શકાતાં નથી તો છો વિધવાલગ્ન

થતાં પણ મણિલાલ એ માટે ઉત્સાહી નથી. અને પુરુષ ફરી પરણે એ લગ્ન સંબંધની પવિત્રતાનો ભંગ કરનારું માનવામાં આવતું હોય તોયે, રમણભાઈ દર્શાવે છે તેમ, વિધુરને ફરી લગ્ન ન કરવાની ફરજ પાડવાનો કદી પ્રયાસ થતો નથી.

વિધવાવિવાહના આંદોલનથી જાણે મહા-અનિષ્ટ થઈ જવાનું હોય એવી દહેશત રૂઢિચુસ્ત વર્ગ અનુભવતો હતો. એવી દલીલ થતી હતી કે ઘણીખરી વિધવાઓ સ્વેચ્છાએ જ વૈધવ્ય પાળતી હોય છે. બળવંતરાય જેવા પ્રગતિશીલ વિચારક પણ આ દલીલ કરે છે. પરંતુ રમણભાઈ પોતાને વિધવાવિવાહના નહીં, વિધવાવિવાહની છૂટના સમર્થક ગણાવે છે. સ્વેચ્છાએ વિધવાધર્મ પાળવા તૈયાર હોય તો એ ઉચિત છે પણ એની પાસે બળજબરીથી વિધવાધર્મ પળાવવો ન જોઈએ.

જોઈ શકાય છે કે લગ્નસંબંધના સર્વ સુધારામાં રમણભાઈની કસોટી એકમાત્ર સ્વતંત્રતાની છે. એ માને છે કે લગ્ન પ્રેમનો ઈશ્વરી અંશ અનુભવવાનું મોટું કાર્યક્ષેત્ર છે. એમાં કોઈની સ્વતંત્રતા કુંઠિત ન થવી જોઈએ. રમણભાઈને માટે સ્વતંત્રતા એ એટલી પવિત્ર વસ્તુ છે કે વૃદ્ધ પુરુષ ને વૃદ્ધ સ્ત્રી લગ્ન કરે તો એ યોગ્યતાની દૃષ્ટિએ કદાચ ટીકાને પાત્ર ગણાય, પણ એમને એમ કરવા સ્વતંત્રતા હોવી જોઈએ એમ એ માને છે. મણિલાલ જેવા આ બધા સુધારા શરીરસંબંધના સુધારા છે, ખરેખર આત્માના સુધારા થવા જોઈએ એમ કહી, આ સુધારાઓ સાથે સંમત થવા છતાં, એનું મૂલ્ય નહીંવત્ કરી નાખે છે. એટલે એમ લાગે છે કે આ સુધારાઓ સાથે એ સંમત થાય છે છતાં એમની મૂળભૂત માન્યતાઓ સાથે એનો ખરેખર મેળ નથી. કદાચ ભારતીય માનસમાં સ્ત્રીની પવિત્રતા અંગે એક મનોગ્રંથિ કામ કરી રહી છે જે બાળલગ્નમાં, વિધવાવિવાહના પ્રતિબંધમાં ને પડદાની રૂઢિમાં વ્યક્ત થઈ છે. મણિલાલ એ મનોગ્રંથિના હિસ્સેદાર હોય એવો વહેમ જાય છે.

સુધારાયુગથી જ સ્ત્રીઓના પ્રશ્નો તરફ ઘણું ધ્યાન કેન્દ્રિત થયેલું હતું કેમકે સંસારનું એક અંગ પક્ષઘાત પામેલું હોય તો સંસારસુધારાના બીજા સર્વ પ્રયાસો નિરર્થક બની જાય એમ લાગતું હતું. સ્ત્રીઓ અંગેનો એક પ્રશ્ન તે સ્ત્રીકેળવણીનો હતો. સ્ત્રી અશિક્ષિત હોવાને કારણે માનસિક કજોડાની સ્થિતિ ઊભી થતી હતી તે ઉપરાંત સ્ત્રીનું સ્થાન કુટુંબમાં-સમાજમાં ઊતરતું રહેતું હતું. પંડિતયુગના સઘળા વિચારકો સ્ત્રીકેળવણીની તરફદારી કરનારા છે. એમની વચ્ચે મતભેદ છે તે સ્ત્રીને કઈ જાતની કેળવણી આપવી એ વિશેનો છે. મણિલાલ સ્ત્રીને માટે પુરુષોથી જુદી કેળવણીની હિમાયત કરે છે. પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની કેળવણી એ સ્ત્રીને માટે હિતાવહ હોવાનું માનતા નથી, એ કેળવણીનાં જોખમો

બતાવી એનો વિરોધ કરે છે – અહીં પણ સ્વચ્છંદતાનો એમને મુખ્ય ભય છે – અને સ્ત્રીધર્મ, ગૃહિણીધર્મ, માતૃધર્મને ઉપકારક થાય એવી કેળવણીવ્યવસ્થા સૂચવે છે. સ્ત્રીને મળતું ધાર્મિક શિક્ષણ પણ એ સામાન્ય પ્રકારનું જ ઇષ્ટ ગણે છે. એટલેકે સ્ત્રીઓને સામાન્ય વિદ્યાઓ, ઉચ્ચ ધાર્મિક જ્ઞાન અને તત્ત્વજ્ઞાનના શિક્ષણની પણ જરૂર જોતા નથી. બળવંતરાય પણ વિશિષ્ટ સ્ત્રીકેળવણીની હિમાયત કરે છે. પરંતુ રમણભાઈ સ્ત્રીને સર્વ પ્રકારની અર્વાચીન વિદ્યાઓમાં શિક્ષણની અધિકારી ગણે છે એટલું જ નહીં પોતાના કુટુંબમાંથી આ જાતની સ્ત્રીકેળવણીનો આરંભ કરી સુધારાનું હિંમતભર્યું પગલું ભરે છે અને આ કેળવણી માટેની દહેશતો કેવળ ખોટી છે એ પણ બતાવી આપે છે. પછીથી આનંદશંકર પણ સ્ત્રીઓ માટે વિદ્યાસભાયોજિત પરીક્ષામાં સામાન્ય વિદ્યા, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરેના વિષયો સૂચવે છે એ બતાવે છે કે પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની સ્ત્રીકેળવણીનો વિરોધ ધીમેધીમે નિરવકાશ થતો ગયો છે. આમ છતાં વ્યવહારમાં કેટલોક સમય કેટલીક મૂંઝવણો રહી દેખાય છે. ગોવર્ધનરામ દીકરીને યુરોપીય પદ્ધતિએ ભણાવવી કે પરણાવવી એ સુધારાને અનુચિત ગણતા નથી પરંતુ આવી કન્યા આપણા સમાજમાં કેવી રીતે ગોઠવાય ને એને માટે કેવી સમસ્યાઓ સર્જાય એનાથી એ ચિંતિત રહે છે. આ કારણે રમણભાઈના જેવો સુધારાનો ઉત્સાહ એ ન અનુભવી શકે એ સ્વાભાવિક છે.

સ્ત્રીવિષયક સર્વ સુધારાનો હેતુ સ્ત્રીની આપણા સમાજમાં જે અવદશા છે એમાંથી તેને બહાર લાવવાનો અને ગૌરવભર્યું સ્થાન આપવાનો હતો. બધા વિચારકોને આ ઇષ્ટ હતું છતાં સ્ત્રીનાં અધિકારો, કર્તવ્યો, સ્ત્રીના સમાજ ને ગૃહમાં સ્થાન વગેરે પ્રશ્નોમાં બધા વિચારકો એકસરખું વિચારતા હતા એવું નહોતું. એટલેકે સ્ત્રીના ગૌરવની દરેકની કલ્પના પોતપોતાની હતી. એમાં પ્રણાલિકાગત અને નવા વિચારોનું ઓછુંવત્તું મિશ્રણ હતું. દાખલા તરીકે કાન્ત સ્ત્રીઓ પ્રત્યે ઘણો આદરભાવ ધરાવે છે – એમને દેવી ગણે છે, પણ સ્ત્રીનું મુખ્ય કર્તવ્ય પતિની સેવા કરવાનું છે એમ માને છે. કાન્તે સ્ત્રીવિષયક સુધારાના પ્રશ્નોમાં ખાસ રસ લીધેલો જણાતો નથી. ન્હાનાલાલ સ્ત્રીકેળવણી વગેરે સુધારાઓનો વિરોધ કરતા નથી, સ્વતંત્ર જીવન જીવતી તપસ્વિની સ્ત્રીની કલ્પના કરે છે પરંતુ પરિણીત સ્ત્રી માટે સામાન્ય રીતે એના ગૃહિણીધર્મ – સંસારિણીધર્મ પર ઘણો ભાર મૂકે છે. ગોવર્ધનરામ સ્ત્રીને સ્વતંત્રતાની હિમાયત કરે છે ને સ્ત્રી માતા બને ત્યારે જ સ્વતંત્ર બને એ યોગ્ય નથી એમ કહે છે તેમાં ગૃહજીવનમાં સ્ત્રીને પત્ની તરીકે, વધૂ તરીકે પણ સ્વતંત્ર વિચારો ને નિર્ણયો માટે અવકાશ હોવો જોઈએ એવો સંદર્ભ છે. સ્ત્રીનાં લગ્ન, કેળવણી વગેરે પ્રશ્નોમાં ગોવર્ધન-

રામ સમાજસ્થિતિ પાસે લાચારી અનુભવે છે એ આપણે આગળ જોયું.

પંડિતયુગમાં સ્ત્રીને સંપૂર્ણ ને સ્વતંત્ર વ્યક્તિનું (માત્ર અર્ધાંગિનીનું નહીં) ગૌરવભર્યું સ્થાન આપવાનું તો રમણભાઈને હાથે જ બને છે. કેળવણી, લગ્ન, વ્યવસાય વગેરે સર્વ બાબતોમાં એ સ્ત્રીને પુરુષના જેટલા જ પસંદગીના અધિકારો આપે છે અને એના તરફની માનવૃત્તિની અત્યંત કાળજી કરે છે. સમાજ-સુધારાના ક્ષેત્રે અત્યંત સક્રિય રહીને રમણભાઈએ પોતાની સ્વતંત્રતા અને સમાનતાની ભાવનાઓને ચરિતાર્થ કરવાનો સબળ પ્રયાસ કર્યો અને સુધારાના આંદોલનને ઘણી ગતિ આપી.

* * *

આનંદશંકરનું એવું મંતવ્ય છે કે મણિલાલને સુધારાના વિરોધી ગણવામાં આવ્યા તે ઘણું ખોટું થયું છે. તાત્પર્ય કે મણિલાલ સુધારાના વિરોધી નહોતા. આનંદશંકરના આ મંતવ્યને ટેકો આપે એવું મણિલાલમાંથી ઘણું ઓછું જડે છે. પોતાને પ્રાચીન કરતાં નવીન પક્ષ તરફ પક્ષપાત છે એમ મણિલાલ કહે છે પરંતુ એ સાથે જ સુધારાને ભૂત તરીકે ઓળખાવે છે ને વિધવાવિવાહ, સ્ત્રીઓના સમાન હક, પ્રાર્થનાસમાજ અસ્તપ્રાય થઈ ગયા હોવાનું જણાવે છે. એટલે કે મણિલાલની હૃદયની પ્રીતિ સુધારા તરફ નથી એ હકીકતમાં કોઈ શંકા નથી. ખરેખર તો એમ કહેવું જોઈએ કે રમણભાઈ અને પ્રાર્થનાસમાજને પરદેશી પ્રભાવમાં ખપાવી દેવામાં ખોટું થયું છે. રમણભાઈની કોઈ પ્રવૃત્તિ એવી નથી કે જે છીછરી દેખાદેખીથી પ્રેરાયેલી હોય કે જેમાં માનવજાતિના કલ્યાણનો ખ્યાલ ન રહ્યો હોય.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી નોંધે છે કે મણિલાલ, ગોવર્ધનરામ, આનંદશંકર અને બળવંતરાયમાં આખા મંડલની પ્રકૃતિ અને ઐતિહાસિક ભાવના તરફ લક્ષ હતું, જે સુધારાવાળાઓમાં નહોતું. આ સાચું હશે પરંતુ આખા મંડલની પ્રકૃતિ અને ઐતિહાસિક ભાવના તરફ ક્યાં કેટલું લક્ષ આપવું એ વિશે આ ચારે સાક્ષરોમાં પણ સંમતિ હશે એમ માનવાને કારણ જણાતું નથી કેમકે એ ચારે સુધારાની દિશામાં ક્યાં સુધી આગળ જવું એ વિશે એકસરખા વિચારો ધરાવતા નથી. સુધારકોએ કદાચ પ્રકૃતિ અને ઇતિહાસને બદલે નવાં મૂલ્યોની યોગ્યતા અને વર્તમાન-ભવિષ્યને વધારે લક્ષમાં રાખ્યા. પણ એમ કરીને એમણે કંઈ ખોટું કર્યું હોય એવું જણાતું નથી. આપણા સમાજે રમણભાઈને કારણે નહીં, પરંતુ પશ્ચિમની કેળવણી અને નવા ખૂલતા જતા વિશ્વસંદર્ભને કારણે એમણે સૂચવેલા સુધારાની દિશામાં જ ધીમેધીમે ગતિ કરી છે. છેક સુધારા-યુગમાં નવલરામે નિદાન કર્યું હતું કે જ્યાં સુધી નવી કેળવણી ચાલુ રહેશે ત્યાં

બતાવી એનો વિરોધ કરે છે – અહીં પણ સ્વચ્છંદતાનો એમને મુખ્ય ભય છે – અને સ્ત્રીધર્મ, ગૃહિણીધર્મ, માતૃધર્મને ઉપકારક થાય એવી કેળવણીવ્યવસ્થા સૂચવે છે. સ્ત્રીને મળતું ધાર્મિક શિક્ષણ પણ એ સામાન્ય પ્રકારનું જ ઇષ્ટ ગણે છે. એટલેકે સ્ત્રીઓને સામાન્ય વિદ્યાઓ, ઉચ્ચ ધાર્મિક જ્ઞાન અને તત્ત્વજ્ઞાનના શિક્ષણની પણ જરૂર જોતા નથી. બળવંતરાય પણ વિશિષ્ટ સ્ત્રીકેળવણીની હિમાયત કરે છે. પરંતુ રમણભાઈ સ્ત્રીને સર્વ પ્રકારની અર્વાચીન વિદ્યાઓમાં શિક્ષણની અધિકારી ગણે છે એટલું જ નહીં પોતાના કુટુંબમાંથી આ જાતની સ્ત્રીકેળવણીનો આરંભ કરી સુધારાનું હિંમતભર્યું પગલું ભરે છે અને આ કેળવણી માટેની દહેશતો કેવળ ખોટી છે એ પણ બતાવી આપે છે. પછીથી આનંદશંકર પણ સ્ત્રીઓ માટે વિદ્યાસભાયોજિત પરીક્ષામાં સામાન્ય વિદ્યા, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરેના વિષયો સૂચવે છે એ બતાવે છે કે પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની સ્ત્રીકેળવણીનો વિરોધ ધીમેધીમે નિરવકાશ થતો ગયો છે. આમ છતાં વ્યવહારમાં કેટલોક સમય કેટલીક મૂંઝવણો રહી દેખાય છે. ગોવર્ધનરામ દીકરીને યુરોપીય પદ્ધતિએ ભણાવવી કે પરણાવવી એ સુધારાને અનુચિત ગણતા નથી પરંતુ આવી કન્યા આપણા સમાજમા કેવી રીતે ગોઠવાય ને એને માટે કેવી સમસ્યાઓ સર્જાય એનાથી એ ચિંતિત રહે છે. આ કારણે રમણભાઈના જેવો સુધારાનો ઉત્સાહ એ ન અનુભવી શકે એ સ્વાભાવિક છે.

સ્ત્રીવિષયક સર્વ સુધારાનો હેતુ સ્ત્રીની આપણા સમાજમાં જે અવદશા છે એમાંથી તેને બહાર લાવવાનો અને ગૌરવભર્યું સ્થાન આપવાનો હતો. બધા વિચારકોને આ ઇષ્ટ હતું છતાં સ્ત્રીનાં અધિકારો, કર્તવ્યો, સ્ત્રીના સમાજ ને ગૃહમાં સ્થાન વગેરે પ્રશ્નોમાં બધા વિચારકો એકસરખું વિચારતા હતા એવું નહોતું. એટલેકે સ્ત્રીના ગૌરવની દરેકની કલ્પના પોતપોતાની હતી. એમાં પ્રણાલિકાગત અને નવા વિચારોનું ઓછુંવત્તું મિશ્રણ હતું. દાખલા તરીકે કાન્ત સ્ત્રીઓ પ્રત્યે ઘણો આદરભાવ ધરાવે છે – એમને દેવી ગણે છે, પણ સ્ત્રીનું મુખ્ય કર્તવ્ય પતિની સેવા કરવાનું છે એમ માને છે. કાન્તે સ્ત્રીવિષયક સુધારાના પ્રશ્નોમાં ખાસ રસ લીધેલો જણાતો નથી. ન્હાનાલાલ સ્ત્રીકેળવણી વગેરે સુધારાઓનો વિરોધ કરતા નથી, સ્વતંત્ર જીવન જીવતી તપસ્વિની સ્ત્રીની કલ્પના કરે છે પરંતુ પરિણીત સ્ત્રી માટે સામાન્ય રીતે એના ગૃહિણીધર્મ – સંસારિણીધર્મ પર ઘણો ભાર મૂકે છે. ગોવર્ધનરામ સ્ત્રીને સ્વતંત્રતાની હિમાયત કરે છે ને સ્ત્રી માતા બને ત્યારે જ સ્વતંત્ર બને એ યોગ્ય નથી એમ કહે છે તેમાં ગૃહજીવનમાં સ્ત્રીને પત્ની તરીકે, વધૂ તરીકે પણ સ્વતંત્ર વિચારો ને નિર્ણયો માટે અવકાશ હોવો જોઈએ એવો સંદર્ભ છે. સ્ત્રીનાં લગ્ન, કેળવણી વગેરે પ્રશ્નોમાં ગોવર્ધન-

રામ સમાજસ્થિતિ પાસે લાચારી અનુભવે છે એ આપણે આગળ જોયું.

પંડિતયુગમાં સ્ત્રીને સંપૂર્ણ ને સ્વતંત્ર વ્યક્તિનું (માત્ર અર્ધાંગિનીનું નહીં) ગૌરવભર્યું સ્થાન આપવાનું તો રમણભાઈને હાથે જ બને છે. કેળવણી, લગ્ન, વ્યવસાય વગેરે સર્વ બાબતોમાં એ સ્ત્રીને પુરુષના જેટલા જ પસંદગીના અધિકારો આપે છે અને એના તરફની માનવૃત્તિની અત્યંત કાળજી કરે છે. સમાજ-સુધારાના ક્ષેત્રે અત્યંત સક્રિય રહીને રમણભાઈએ પોતાની સ્વતંત્રતા અને સમાનતાની ભાવનાઓને ચરિતાર્થ કરવાનો સબળ પ્રયાસ કર્યો અને સુધારાના આંદોલનને ઘણી ગતિ આપી.

* * *

આનંદશંકરનું એવું મંતવ્ય છે કે મણિલાલને સુધારાના વિરોધી ગણવામાં આવ્યા તે ઘણું ખોટું થયું છે. તાત્પર્ય કે મણિલાલ સુધારાના વિરોધી નહોતા. આનંદશંકરના આ મંતવ્યને ટેકો આપે એવું મણિલાલમાંથી ઘણું ઓછું જડે છે. પોતાને પ્રાચીન કરતાં નવીન પક્ષ તરફ પક્ષપાત છે એમ મણિલાલ કહે છે પરંતુ એ સાથે જ સુધારાને ભૂત તરીકે ઓળખાવે છે ને વિધવાવિવાહ, સ્ત્રીઓના સમાન હક, પ્રાર્થનાસમાજ અસ્તપ્રાય થઈ ગયા હોવાનું જણાવે છે. એટલે કે મણિલાલની હૃદયની પ્રીતિ સુધારા તરફ નથી એ હકીકતમાં કોઈ શંકા નથી. ખરેખર તો એમ કહેવું જોઈએ કે રમણભાઈ અને પ્રાર્થનાસમાજને પરદેશી પ્રભાવમાં ખપાવી દેવામાં ખોટું થયું છે. રમણભાઈની કોઈ પ્રવૃત્તિ એવી નથી કે જે છીછરી દેખાદેખીથી પ્રેરાયેલી હોય કે જેમાં માનવજાતિના કલ્યાણનો ખ્યાલ ન રહ્યો હોય.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી નોંધે છે કે મણિલાલ, ગોવર્ધનરામ, આનંદશંકર અને બળવંતરાયમાં આખા મંડલની પ્રકૃતિ અને ઐતિહાસિક ભાવના તરફ લક્ષ હતું, જે સુધારાવાળાઓમાં નહોતું. આ સાચું હશે પરંતુ આખા મંડલની પ્રકૃતિ અને ઐતિહાસિક ભાવના તરફ ક્યાં કેટલું લક્ષ આપવું એ વિશે આ ચારે સાક્ષરોમાં પણ સંમતિ હશે એમ માનવાને કારણ જણાતું નથી કેમકે એ ચારે સુધારાની દિશામાં ક્યાં સુધી આગળ જવું એ વિશે એકસરખા વિચારો ધરાવતા નથી. સુધારકોએ કદાચ પ્રકૃતિ અને ઇતિહાસને બદલે નવાં મૂલ્યોની યોગ્યતા અને વર્તમાન-ભવિષ્યને વધારે લક્ષમાં રાખ્યાં. પણ એમ કરીને એમણે કંઈ ખોટું કર્યું હોય એવું જણાતું નથી. આપણા સમાજે રમણભાઈને કારણે નહીં, પરંતુ પશ્ચિમની કેળવણી અને નવા ખૂલતા જતા વિશ્વસંદર્ભને કારણે એમણે સૂચવેલા સુધારાની દિશામાં જ ધીમેધીમે ગતિ કરી છે. છેક સુધારા-યુગમાં નવલરામે નિદાન કર્યું હતું કે જ્યાં સુધી નવી કેળવણી ચાલુ રહેશે ત્યાં

સુધી સુધારાના પ્રવાહને કોઈ રોકી શકવાનું નથી એ સાચું પડ્યું છે. થયેલા સુધારા સ્થૂળ પ્રકારના રહ્યા છે એવી ફરિયાદ કોઈ કરે, તો રમણભાઈ જે મૂલ્ય-વિભાવનાઓથી પ્રેરાયેલા હતા તેમની આપણે પૂરતી કદર ન કરી એ હકીકત એમાં જવાબદાર ન હોઈ શકે ?

ગુજરાતી સમાજનું વર્તમાન કાઠું ઘડવામાં પંડિતયુગના સર્વ વિચારપ્રવાહોએ ઘણો મોટો ભાગ ભજવ્યો છે એમાં શંકા નથી. માટે જ એ વધારે ઊંડા, વ્યાપક ને સૂક્ષ્મ અભ્યાસને પાત્ર છે.*

મુખ્ય આધારગ્રંથો

કવિ, ન્હાનાલાલ દલપતરામ, (૧) સંસારમંથન, ૧૯૨૭; (૨) મણિમહોત્સવના સાહિત્યબોલ ભા. ૧, ૧૯૩૭; (૩) મણિમહોત્સવના સાહિત્યબોલ ભા. ૨, ૧૯૩૭; (૪) મુંબઈમાંનો મહોત્સવ, ૧૯૩૭.

ઠાકોર, બળવંતરાય કલ્યાણરાય, પંચોતેરમે ૧૯૪૬.

ત્રિપાઠી, ગોવર્ધનરામ માધવરામ (૧) સ્ક્રેપ બૂક વૉ. ૧, ૨, ૩, ૪ (૧), ૧૯૫૯; (૨) સ્ક્રેપ બૂક વૉ. ૪ (૨), ૫, ૬, ૧૯૫૯; (૩) સ્ક્રેપ બૂક વૉ. ૭, ૧૯૫૭.

ત્રિવેદી, વિષ્ણુપ્રસાદ ર., અર્વાચીન ચિન્તનાત્મક ગદ્ય, ૧૯૫૦.

ત્રિવેદી, હર્ષદ મ., પ્રો. બ. ક. ઠાકોર – વ્યક્તિપરિચય, ૧૯૭૮.

દીવેટિયા, નરસિંહરાવ ભોળાનાથ, (૧) મનોમુકુર ભા. ૧, ૧૯૨૪; (૨) મનોમુકુર ભા. ૨, ૧૯૩૬; (૩) મનોમુકુર ભા. ૩, ૧૯૩૭; (૪) મનોમુકુર ભા. ૪, ૧૯૩૮; (૫) નરસિંહરાવની રોજનીશી, ૧૯૫૩.

ત્રિવેદી, મણિલાલ નભુભાઈ, (૧) સુદર્શન ગદ્યાવલિ, ૧૯૦૯; (૨) મણિલાલ ત્રણ લેખો (સંપા. ધીરુભાઈ પ્રેમશંકર ઠાકર), ૧૯૪૯.

ધ્રુવ, આનંદશંકર બાપુભાઈ, (૧) 'સુદર્શન ગદ્યાવલિ'ની પ્રસ્તાવના – 'સુદર્શન'ના આદ્ય દ્રષ્ટા અને પ્રવર્તક, ૧૯૦૯; (૨) આપણો ધર્મ, ૧૯૧૬, ત્રીજી સંવર્ધિત આવૃત્તિ ૧૯૪૨; (૩) વિચારમાધુરી ભા. ૧, ૧૯૪૬; (૪) વિચારમાધુરી ભા. ૨, ૧૯૫૧.

પટેલ, સી. એન., મોરલ ઍન્ડ સોશ્યલ થિંકિંગ ઇન મૉડર્ન ગુજરાત, અપ્રગટ.

પાઠક, રામનારાયણ વિશ્વનાથ, 'આપણો ધર્મ'ની ત્રીજી આવૃત્તિનો ઉપોદ્ઘાત, ૧૯૪૨.

ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન

૭ સપ્ટેમ્બર, ૧૮૯૧ની મનનનોંધમાં ગોવર્ધનરામ લખે છે: 'મારા દેશજનો કાં તો પ્રાચીન ભારતને સત્કારે અથવા આધુનિક યુરોપને સ્વીકારે. તેઓ અનુસરે પણ સ્વયં માર્ગ શોધે નહીં. આ વસ્તુસ્થિતિનો પ્રતિકાર કરવો, એ, જો મારી યાત્રા ત્યાં સુધી પહોંચે તો મારા કાર્યવર્તુળમાં રહેલાં કર્તવ્યોમાંનું એક છે. એ દિશામાં સફળતા સાંપડતા એમાંથી સર્વ દિશાઓમાં અનેકવિધ અને દૂરગામી પરિણામો ઉદ્ભવે તત્ત્વજ્ઞાન તો એમાંનું માત્ર એક છે.' આ સ્વમાર્ગની શોધ, સ્વરાજ ઇન આઈડીઆઝનો આદર્શ અને જગત માટે નૈતિક જીવનધોરણ સર્જી શકે એવી તાત્ત્વિક ભૂમિકાઓ ગોવર્ધનરામ માટે પ્રાણપ્રશ્નો હતા. પંડિતયુગની, ખાસ તો ગોવર્ધનરામની એવી દૃઢ માન્યતા હતી કે હાલની અધોગતિની ચિકિત્સા કરવી અને તેના વિજયી નીવડે એવા ઉપાયો યોજવા એ તો લોકતલદર્શી અને સર્વમાન્ય સાક્ષરજીવનથી જ થઈ શકે એમ છે. દેશહિત અને લોકકલ્યાણના પ્રશ્નોનું ધીરું પણ ચોક્કસ પરિમાણ ઊભું થઈ શક્યું હતું. કોંગ્રેસ દ્વારા ઉદારમતવાદી બ્રિટનની રાજકીય પરંપરા સૈકાઓથી ચાલી આવતી રાજાશાહીને પડકારી રહી હતી અને સમગ્ર આર્યજીવનદર્શન એક પ્રશ્ન બનીને આ સર્જક ચિંતકોને મૂંઝવી રહ્યું હતું. ગુજરાતમાં પંડિતયુગે આ પડકાર ઝીલી લીધો એની તત્ત્વજ્ઞાનની ભૂમિકા દ્વારા. એમાંય ગોવર્ધનરામમાં આનો આવિષ્કાર વિશિષ્ટ રૂપે, સમતોલ દૃષ્ટિથી અને સર્જનાત્મક રીતે થયો છે. સમગ્ર 'સાક્ષરજીવન'માંથી ઉપસતી એમની સંવેદનાના મૂળમાં આ રેડિકલ દૃષ્ટિ છે. પંડિતયુગનો

લગાવ અને પહેલો પ્રેમ તે તત્ત્વજ્ઞાન અને તે પણ વેદાન્તદર્શન. ગોવર્ધનરામ પણ જ્ઞાન-બ્રહ્મના આશિક છે, સંવાદિતાના સાધક છે. 'પહેલું જ્ઞાન પછી કાર્ય, અભ્યાસ વિના દૃષ્ટિ નથી અને દૃષ્ટિ વિના કાર્યની કુશળતા નથી.' એમ નોંધતાં ગોવર્ધનરામ કહે છે : 'વિશ્વના સંવાદમાં સમન્વિત થવું એ આપણું અંતિમ લક્ષ્ય અને પ્રયોજન છે.' કાવ્ય, તત્ત્વજ્ઞાન અને સંસારને સમન્વિત કરનારો એમનો બુદ્ધિયોગ ક્યારેક તો અસ્તિત્વવાદીઓને ગમે તેવો પ્રમાણભૂત છે. અનુભવનિષ્ઠ અને પ્રામાણિક એમની શોધ છે, જીવન અને મુક્તિ બંનેના એકીભૂત માર્ગની, લખ-અલખના અદ્વૈતની. પંડિતયુગનો અને ગોવર્ધનરામનો તત્ત્વજ્ઞાન તરફનો પક્ષપાત છાનો રહેતો નથી. પણ એ તત્ત્વજ્ઞાન એવું કે જે આપણા અંતઃકરણમાં કાવ્યનો પ્રાણ સંચાર કરે, જે આપણને અપાર્થિવતાની અને અતીન્દ્રિયતાની પ્રતીતિ કરાવે, તેઓ લખે છે : 'તત્ત્વજ્ઞાન સર્વથા નિર્ભેળ રીતે સદર્થ છે. કવિતાથી પણ તત્ત્વજ્ઞાન તો ઊંચું જ—કઠોર કઠિન બુદ્ધિ મારા જીવનનો એક જ રાહ હો અને તત્ત્વજ્ઞાન મારું એક જ પરમ લક્ષ્ય હો.'

ગોવર્ધનરામને ઉત્તરકાલીન વેદાંતદર્શન અને કર્મકાંડ માન્ય નથી કે નથી સ્વીકાર્ય શંકરાચાર્યનું અદ્વૈત, કારણ કે એ જે સમાજ પ્રત્યે આપણું કર્તવ્ય છે એની ઉપેક્ષા કરે છે. તેનું કારણ, એની મોટી ત્રુટિ એ છે કે નીતિશાસ્ત્રનો એ વ્યવચ્છેદ કરે છે.

ગોવર્ધનરામે પોતાનાં ગૃહીતોને, જેમાં પોતાની શ્રદ્ધા છે તે સિદ્ધાન્તોને પડકાર્યા નથી, કે નથી તેની ઉપરવટ જઈ એની અંતર્ગત આઇડિયોલોજીનું નામ પાડ્યું. પણ એક સર્જક-વિચારકને યોગ્ય એવી તત્ત્વદૃષ્ટિથી, એવા સાહસિક અભિગમથી અને જીવનને વફાદાર એવી સંવેદનશીલતાથી તપાસ્યા છે.

[નોંધ : પ્રબોધ પરીખનો નિબંધ સમયસર ન મળવાથી કૃષ્ણવીર દીક્ષિતના અહેવાલ પરથી આ લખાણ તૈયાર કરવામાં આવ્યું છે.]

પંડિતયુગનું જીવનદર્શન : ચર્ચા

શ્રી રસિક શાહે કહ્યું "પંડિતયુગના સર્જકોએ જીવનના પ્રશ્નોની માત્ર પરિભાષા યોજી અને ફિલસૂફીના પ્રશ્નો ગૂંચવી નાખ્યા એમ કહેવાયું છે પણ ખરેખર એ પ્રશ્નો તાત્ત્વિક છે ખરા ? અને હોય તો કઈ કક્ષાના ? ગોવર્ધનરામ અનુભવનિષ્ઠ અને પ્રામાણિક હતા. રમણભાઈ ખરેખર આધુનિક હતા પણ અન્ય સર્જકો પાસે માત્ર લેબલ હતાં. તેમનાં વલણ મોટે ભાગે લેબલોનો ઉપયોગ કરીને સત્યને કન્ફ્રન્ટ કરવાનાં હતાં."

પ્રો. અરુણ અડાલજાએ કહ્યું : "પંડિતયુગના સર્જકોનાં ચિન્તનાત્મક લખાણોમાં રહેલા જીવનદર્શન અંગે પાયાનો પ્રશ્ન એ છે કે ત્યાં દર્શન ઈઝ નોટ એ વ્યુ ઑફ લાઈફ બટ એ વે ઑફ લાઈફ' એ સર્જકોનું દર્શન તેમના જીવનમાં કેટલે અંશે વ્યક્ત થાય છે ? જયંતભાઈ કોઠારીના નિરીક્ષણ પ્રમાણે તેઓ સામાજિક પ્રતિબદ્ધતા ધરાવતા હતા. તેમના લખાણોની સમાજ ઉપર શી અસર થઈ ?"

શ્રી જયંત કોઠારીએ કહ્યું : "પંડિતયુગના સર્જકોનાં ચિન્તનાત્મક લખાણો અને તેમના પોતાના જીવનના સંદર્ભમાં મૂલવવાં એટલે કે તેમના જીવનનો ન્યાય તોળવો તે ગંભીર બાબત લેખાય. વળી તે ઇષ્ટ પણ નથી. વ્યક્તિનું દર્શન તેના આચારમાં ન દેખાય તે પરત્વે બૌદ્ધિક વિસંગતિ, તેમની સ્વભાવગત દ્વિધા, તેમની પોતાની અશક્તિ વગેરે ઘણાં કારણો સંભવી શકે. સાધનાના માર્ગમાં નવરસો જેટલી અશક્તિ કે નબળાઈ બીજી એક પણ નથી."

શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કહ્યું : "પંડિતયુગમાં ગોવર્ધનરામ કે આનંદશંકર પોતાને રસ્તે ચાલ્યા હતા. તેઓ સશક્ત અને સમર્થ હતા. તેમને મતે પ્રશ્ન એ હતો કે

સમગ્ર પરંપરા જ કટોકટીમાં હતી."

શ્રી સુરેશ જોશીએ કહ્યું : "ગોવર્ધનરામના જીવનદર્શનને 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સંદર્ભમાં જોઈએ તો એક વસ્તુ તો છે જ કે જીવનદર્શનને કારણે કૃતિ આગળ વધતી નથી. બાકી એમના જીવન અને એમના જીવનદર્શન વચ્ચે કોઈ વિચ્છેદ નહોતો જ."

આ ઉપરાંત ચર્ચામાં પ્રો. ગણેશ દેવી, પ્રો. સનત ભટ્ટ, પ્રો. પ્રબોધ પરીખ વગેરેએ ભાગ લીધો હતો.

સુરેશ જોષી

અનુકથન

ચર્ચા તો સારી ચાલે 'વાદે વાદે જાયતે તે તત્ત્વબોધઃ' પંડિત-યુગના લોકોએ પણ આપણને ડાયલેક્ટિક્સમાં તો રસ લેતા શીખવ્યું જ છે. ચર્ચાનું પ્રમાણ આપણા બધાને એક સરખું ન લાગ્યું હોય, નિરૂપણ કેટલીક વાર અછડતું લાગ્યું હોય, કેટલીક વાર મૂળ મુદ્દાઓ બાજુ પર રહી ગયા અને ગૌણ વિગતો વધારે પડતી ઊપસી આવી. એવું પણ અહીં બન્યું નથી એમ નહીં. આપણી નિર્બળતાઓ અને ક્ષતિઓને આપણે પ્રામાણિકપણે ધ્યાનમાં રાખીએ. આ પરિસંવાદના વિષયો ઘણા જ વ્યાપક હતા, ચર્ચા પણ લગભગ પ્રાથમિક રહી. ભવિષ્યમાં વધારે સઘન અભ્યાસ આપણે કરીએ અને આ પરિસંવાદમાંથી ઊભા થતા કેટલાક મુદ્દાઓને ફરીથી તપાસીએ. અહીં પ્રશ્નો ઘણા પૂછાયા છે પણ આ બધાના જવાબો આપણે શોધ્યા નથી અને જવાબો લઈ જવાનું આપણું પ્રયોજન પણ નથી. આ પ્રશ્નો જ છે અને આપણે પ્રશ્નો લઈ જઈએ છીએ.

'સરસ્વતીચંદ્ર' વિશે આપણે ચર્ચાઓ કરી, આપણું મેટાફિઝિક્સ ખરેખર છે કે નહીં તેની પણ આપણે વાત કરી. હવે આ જ ચર્ચાનો સંદર્ભ લઈએ તો એમ કેમ બને છે કે બીજી જ સંસ્કૃતિ છે, એનું બીજું જ મેટાફિઝિક્સ છે અથવા જીવન વિશેની માન્યતા કે દર્શન છે, એ સંસ્કૃતિની કૃતિનો આનંદ હું લઈ શકું છું. સારી જીવન વિશેની માન્યતા કે દર્શન અલગ છે. પણ કૃતિના આનંદાનુભવમાં તે ક્યાંય વચ્ચે આવે છે? સાહિત્યમાં જ એવી શક્તિ છે જે સંસ્કૃતિના સીમાડાઓ ઓળંગી જાય છે.

પ્રશ્ન એ છે કે આ જીવનદર્શન ઘડાય છે કેવી રીતે ? આ મેટાફિઝિક્સ આખરે શું છે ? એ 'કોઈ સિદ્ધાંત કે વિભાવનાનું પુસ્તક નથી કે જે મારું નિયંત્રણ કરે, એનો દોરાવ્યો હું દોરાઉં અને એ કહે એવા જ ને એટલા જ કૃતિ વિષે મારા મર્યાદિત પ્રતિભાવો આપું. હું કવિતા–વાર્તા, નવલકથા શા માટે વાંચું છું ? કાફકા મને શા માટે ગમે છે ? એ તો વિનાશની વાત કરે છે, કોઈને વિનાશની વાત ગમતી નથી પણ કાફકા એક સત્ય પર આંગળી મૂકી આપે છે એ સત્ય એનું દર્શન છે અને તે મારા જીવનના એક ખંડને સમૃદ્ધ બનાવે છે. મારી પાસે શું પહેલેથી જ આ દર્શન હતું ? કયા અનુભવને આપણે વિશેષ મહત્ત્વનો ગણીએ છીએ ? આ દર્શન પહેલેથી જ મારી પાસે તૈયાર કોષ્ટકરૂપે હતું ? તો એ કૃતિને એ તૈયાર ફ્રેમના કોષ્ટકમાં ગોઠવવા હું તેની પાસે ગયો ? મેટાફિઝિક્સ કે જીવન વિશેની માન્યતા, જીવન વિશેની એમ આખી રિચ્યુઅલ ગણો કે આધ્યાત્મિક કહો જે કહો તે એ પ્રકારની આબોહવા એમાં સર્જકનો બહુ મોટો ફાળો છે. સર્જન કરતાં કરતાં સર્જકે ઘણી વાર પોતાની માન્યતાઓ બદલવી પડે છે, મારા મેટાફિઝિક્સે મને જે આધાર આપ્યો છે, જે ટેકણલાકડી આપી છે તે મારે બાજુએ મૂકવા પડે છે. મારે જાતે જ પગલું ભરવાનું છે. સર્જન મને એ પ્રકારની ફરજ પાડે છે. 'સાબુ' વિશે કવિતા લખનાર કવિ પાસે કયું મેટાફિઝિક્સ છે ? એક જ છે કે જીવનની દરેકે દરેક વિગતો, જો તમારી પાસે રસ છલકતો હશે તો, તો રસથી આપ્લાવિત થઈને તમને એક આખું બીજું બ્રહ્માંડ બતાવશે. સાચી કલાકૃતિ આપણને ભૂગોળના અક્ષાંશરેખાંશ તથા સંસ્કૃતિ વિશેની સંકુચિત વિચારધારામાં મુક્તિ અપાવે છે. બધી સીમાઓ ભુંસાઈ જાય છે. બિલકુલ નર્યો 'હું' રહે છે. સાહિત્ય જ બધા પૂર્વગ્રહો, વિભાવનાઓ ઇત્યાદિમાંથી ઊંચકીને આપણને બહાર મૂકી શકે છે. પણ આપણે કહીએ છીએ કે શબ્દ પરાનુભૂતિ ટ્રાન્સફોર્મ્ડ છે તે શું છે ? એ શામાંથી ઊંચકીને આપણને બહાર મૂકે છે ? એ કંઈ સંસ્કૃતિ કે મેટાફિઝિક્સમાંથી આપણને પલાયન થવાનું નથી શીખવતાં પણ તે બીજા કશામાં આપણને લઈ જાય છે.

કવિતામાં કે સર્જનમાં આપણી માન્યતાના સમર્થનો શોધવાનાં નથી. જો આવું કરીશું તો ભવિષ્યમાં આપણને કળા કે કવિતાની જરૂર જ નહીં રહે. એટલા માટે જ સાહિત્યકાર મૂળથી જ ક્રાન્તિકારી છે. એ જે કંઈ કરે છે તે વિદ્રોહની જેમ કરે છે. સાહિત્યકાર પરંપરાગત મેટાફિઝિક્સને કે તમારી માન્યતાઓને ફરી તપાસવાની તમને ફરજ પાડે છે. પ્રજા જો રેઢિયાળ માન્યતાઓના બોજા હેઠળ કચડાતી હોય કે એનો આત્મા દોદળો થઈ ગયો હોય તો એને ઊભા કરવાનું

કામ કવિ કે સર્જક કરશે. કૃતિ જે સંસ્કૃતિમાંથી આવી હોય તેનો સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ, તેનું દર્શન, તેની પરંપરા આપણે માણી શકીએ છીએ. તેથી જુદા જ પ્રકારનું અભિજ્ઞાન પણ થાય છે.

સાથે સાથે બીજી બાજુ પણ આપણે જોવાની છે. નવલકથાની વિવેચનાના સંદર્ભમાં આ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો છે. કૃતિ અને તેનો સંદર્ભ. કૃતિ એ કોઈ સંદર્ભની બહાર આપોઆપ રચાતી નથી, કૃતિનો સામાજિક રાજકીય કે દાર્શનિક સંદર્ભ મહત્ત્વનો બને છે. છતાં કૃતિનો આનંદ હું લખી ન શકતો હોઉં તો મારી મર્યાદાને કારણે કે કૃતિની મર્યાદાને કારણે એ ચર્ચા કરવાની રહેશે. આજે આ પ્રકારની વાત ચાલે છે.

આ સંદર્ભ બરાબર છે પણ પછી શું ? મારું કામ સંદર્ભો ગોઠવી આપવાનું નથી. પણ જે સામગ્રી છે એનું કળાના પદાર્થ તરીકે રૂપાન્તર શી રીતે થયું છે તે બતાવવાનું મારું કામ છે. અને મને લાગે છે કે આપણે આ પ્રકારના કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનો કરવામાં નિષ્ફળ ગયા છીએ. એનો એકરાર કરવા પૂરતી પ્રામાણિકતા ધરાવીએ છીએ ત્યાં સુધી આપણે માટે આશા છે. એનું કારણ એ છે કે આપણી પાસે ખરેખર ટુલ્સ નથી. આપણે સહેલો રસ્તો લઈએ છીએ. આપણા સર્જકો અને વિવેચકો બે વસ્તુમાં હમેશાં મૂંઝાયા છે—એક બાજુ અનુકરણ છે, વાસ્તવનું રૂપાન્તર કઈ રીતે કરવું તેની મથામણો છે, જીવનની કાચી સામગ્રી, વિશિષ્ટ પ્રકારના અનુભવનું કળામાં રૂપાંતર કઈ રીતે કરવું તે પ્રશ્ન છે તો બીજી બાજુ આ રૂપાન્તર કરવા માટેનું જે સાધન છે તે ભાષા જોડે કઈ રીતે કામ પાર પાડવું તે પણ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છે. ભાષા મારા જગતનું શું નિર્માણ કરે છે ? હું તમારા જગતમાં ભાષા દ્વારા પ્રવેશ પામું છું ? ભાષા સ્વયં જ જો કારાગારમાં રૂપાંતરિત થઈ ગઈ હોય તો મારે કરવું શું ? તો ભાષા પણ આપણે માટે એક ખતરનાક પરિસ્થિતિ છે. કૃતિના જે ઘટકો છે, જે રચનાપ્રક્રિયા વડે એક બીજા જોડે ગૂંથાય છે અને એના વડે જે બને છે એ ભાગની વાત કરવાનું આપણે ભૂલી જઈએ છીએ. આવું કેવી રીતે થયું ? જે વાસ્તવિકતા તે આ હતી તેમ જ્યાં સુધી બતાવ્યા કરીશું અને રચનાપ્રક્રિયાની વિગતોથી દૂર જઈશું ત્યાં સુધી આપણું વિવેચન એકાંગી રહેશે. વાસ્તવિકતાની વાત કરવી પણ આવશ્યક છે, પણ તેનો એકાંગી ઝોક જ રાખીશું તો સરવાળે લાભ નહીં થાય. એટલે આપણે એમ કબૂલ કરવું જોઈએ કે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની વાત કરીએ છીએ તે ફેશન દાખલ. અંદરની કોઈ પ્રતીતિ નથી અને આપણે વાત તો આખરે કોઈ કવિતા લઈને જ કરવાની છે કે જે આજ સુધી લોકો

કરતા આવ્યા છે તો પછી વાંક કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની પ્રકૃતિનો નથી પણ વાંક આપણો છે. કેમકે આપણે એ ટુલ્સ હજી કેળવતા નથી? એક નવલકથા લઈએ છીએ ત્યારે શું કરીએ છીએ? પ્રકરણવાર સાર? પાત્રોના પરિચયો? એમાં નિરૂપાયેલી સમસ્યાઓ? જો આટલું જ કરવાનું હોય તો કોને માટે? હજુ આપણે નર્મદના જમાનામાં છીએ કે લોકશિક્ષણ આપવાની આ પદ્ધતિ આપણે ચાલુ રાખવી પડે? ગદ્યની તપાસ માટેનાં આપણે હજુ ટુલ્સ ઊભાં કર્યાં નથી. એક વાક્ય લો, એક પેરેગ્રાફ લો, એ વાકયના અંદરના જે શબ્દો છે તેની વચ્ચેનો સમ્બન્ધ, તે શબ્દના ધ્વનિ, તેના રણકાર, તેનું વજન, તેની સ્પેસિફીક ગ્રેવીટી આ બધાંની તપાસ કરવાની છે. આ બધું તો આપણે તપાસતા નથી. નાના નાના પ્રયોગો કરવાથી કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં આગળ જવાશે. એલન ટેટ કહે છે કે તમે નવલકથાનું વિવેચન કરો ત્યારે તમે નવલકથાની સમગ્રપણે ચર્ચા કરો છો પણ આ અશક્ય છે. તમે કૃતિ પણ આખી એક બેઠકે વાંચતા નથી. કૃતિનું એક દૃશ્ય લો, તેનું રસકીય અર્થઘટન આપો, જે શક્ય છે. આપણે આવી તપાસ કરીએ, નિષ્ફળતા સ્વીકારીને, કે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન આપણે કેમ ન કરી શક્યા? ક્યાં વાંધો છે? આપણે વ્યામોહ ઊભો કરીએ છીએ, આપણી વિચારણામાં સ્પષ્ટતાનો અભાવ દેખાય છે.

આપણે નાના નાના ખંડો લઈ, કવિતાની થોડી પંક્તિઓ લઈ ચર્ચા કરવી જોઈએ. દા. ત. પાબ્લો નેરૂદાની કવિતાની એક પંક્તિ લઈએ.. કાપેલા લીંબુના ફડિયામાં જે સૂર્યનો તડકો પડે છે અને એમાંથી એને આખી કેથેડ્રલની કમાનો અને એના રંગીન કાચો દેખાય છે એ દ્વારા આખું એક વાતાવરણ ઊભું થાય છે, આપણે એમ કહીશું કે પાબ્લો નેરૂદા તો ઈશ્વરમાં માનતો નથી. એને ચર્ચ કે કેથેડ્રલ સાથે સમ્બન્ધ નથી. હું પણ જ્યારે કોઈ મંદિર પાસે જઈ ઊભો રહું છું ત્યારે આસ્તિક છું. એ સમયનું વાતાવરણ છે, એની પાછળ સદીઓનો ઇતિહાસ છે, એક પ્રજાના નિઃશ્વાસ અને ઉચ્છ્વાસ છે. પ્રજાએ પોતાના સારતત્ત્વને મૂકીને એમાંથી શિલ્પો કંડાર્યાં છે અને જે કંઈ રચ્યું છે એ બધું એક સાથે મને ત્યાં મળે છે માટે હું ત્યાં જાઉં છું પછી ભલે ને હું પોતે નાસ્તિક હોઉં. કવિતાનો વિચાર આ રીતે આપણે કરવો જોઈએ. 'જયા-જયંત' વિશે દોઢસો પાનાનો લેખ લખવાનો નથી, એ તો આપણને પહેલેથી જ વારસામાં મળ્યું છે. લાંબું લાંબું લખીએ છીએ, વધારે પડતું આળપંપાળવાળું લખીએ છીએ. તાર્કિકતાને સંક્ષિપ્તતાનો અભાવ તેમાં દેખાય છે. આપણે એમ કહીએ છીએ કે જેમણે રૂપરચનાવાદની વિચારણા સ્વીકારી છે તેઓ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનામાં નિષ્ફળ

ગયા છે. એવું કહેવામાં અતિવ્યાપ્તિનો દોષ છે.

બીજી એક વાત ભારે ખેદપૂર્વક કહેવાની છે કે આપણને ખરેખર સાહિત્યની પ્રીતિ છે? ખરેખર કલાની પ્રીતિ છે? જે લોકો સાહિત્ય સાથે વાત કરતા આવ્યા, પ્રસંગ પાડતા આવ્યા, વ્યવહાર ચલાવતા આવ્યા તેની સાહિત્યપ્રીતિ કળાપ્રીતિ કેટલી છે? આપણે ત્યાં કેટલાય કવિઓ એવા છે જે નવલકથા વાંચતા જ નથી. એની જરૂર જ કદી નથી લાગતી. આપણામાંના કેટલાય એવા છે જે કદી સંગીત સાંભળતા નથી કે ચિત્ર જોતા નથી. જો આપણે રસેન્દ્રિય કેળવી ન હોય, આપણે એક જાતની આબોહવા ઊભી ન કરી હોય, આટલાં વર્ષોના સાહિત્ય પરિશીલનથી, સાહિત્ય શીખવીને, કળાનું સેવન કરીને, ચર્ચાઓ વિવાદો કરીને— તો એ દોષ કોનો? એ દોષ પ્રજા તરીકે આપણો છે. આપણું મેટાફિઝિક્સ આપણને એમ શીખવે છે કે આ બધું માયા છે, મિથ્યા છે માટે શું કરવા વખત બગાડો છો? તો એ મેટાફિઝિક્સને ફેંકી દો. મારે તો જીવવું છે. સો ટકા જીવવું છે, રૂંવે રૂંવે જીવવું છે, એટલા માટે જો મારી રસેન્દ્રિય જાગ્રત કરવાની છે. એને મરવા દેવાની નથી. આજે આપણે સમૂહ માધ્યમોમાંના જમાનામાં જીવીએ છીએ. આ માધ્યમોએ આપણા રિસ્પોન્સીસનું ઇન્ફ્રાસ્ટ્રક્ચર, બધા પ્રતિભાવોનું સ્વરૂપ જ બદલી નાખ્યું છે. આપણા બધા પ્રતિભાવો બદલાયા છે અને આપણામાંનો જીવતો માણસ ધીમે ધીમે 'યાંત્રિક માનવ' બનતો જાય છે, આવી પરિસ્થિતિમાં પડકાર આપણે વહેલો ઝીલવો જોઈએ. અને જો મોડું થશે તો ચતુરાઈપૂર્વક આ જાતની દલીલો કરીને, જે પરિસ્થિતિ છે તે સાચી છે એવી માન્યતા સાબિત કરતા થઈ જઈશું કે આમ જ બને કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન નિષ્ફળ જ જાય. એમાં બીજું કશું બની જ ન શકે એમ કહેતા આપણે થઈ જઈશું.

આ જે કંઈ કહ્યું છે તે થોડાક અભિનિવેશથી અને સાહિત્યપ્રીતિને કારણે કહ્યું છે. હું એમ માનું છું કે આ ખૂબ મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિ છે. આ જ માત્ર ધર્મ છે અને તે આપણે સ્વીકારવાનો છે એમાં દિલચોરી કરવાની નથી. આપણું મેટાફિઝિક્સ જો આપણને દિલચોરી રાખતાં શીખવતું હોય તો તે તેનો દોષ છે.

ઘણા લોકોએ કહ્યું કે કવિતા સાહિત્યકળા એ ઇન્દ્રિયવિલાસ છે, એ લાગણીની રમત છે. સાહિત્ય સાથે આપણા પૂર્વગ્રહો કંઈ ઓછા નથી. કેટલાક પૂછે છે તમે શું કરો છો? કવિતા વાંચો છો તો કવિતા વાંચવાથી શું? ઉપયોગિતાના પ્રશ્નો થાય છે. આજે કંઈ કવિતા વંચાય? ગુજરાતમાં દુકાળ પડયો છે અને તમે અહીં બેસી સાહિત્યકળાની વાતો કરો છો? આવતી કાલે લોકો પાણી કયાંથી

લાવશે એનો પ્રશ્ન ઊભો છે. બારીમાં બેઠા બેઠા ફૂલ અને લતા અને પંખી જોયા કરો છો ? કહેનારા તો આ પ્રમાણે કહે છે. આ બધાને કારણે જો હું ડરી જાઉં, જો ડરપોક હોઉં, કાયર હોઉં, ભયભીત હોઉં. આટલા વર્ષોથી ગઈકાલથી આજના માણસ સુધી, મારી કરોડરજ્જુ ટટ્ટાર ન રાખી શક્યો હોઉં, જો હજુ મારે ચાર પગે કૂદવાની જરૂર પડતી હોય,...તો કોઈ ભગવાન પણ મને બચાવી ન શકે.

(કેસેટ પરથી હસ્તપ્રત શ્રી બકુલ ટેલરે તૈયાર કરી. સંકલન : નીતિન મહેતા)

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૨
વર્ષ ૮ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૭

સંપાદક મંડળ
શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ. રસિક શાહ

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫
લવાજમ ભરવાનં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ એ/૨૦, એમ. વૈદ્ય માર્ગ
ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે અને વ્યવસ્થા અને અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

અષાઢ ૧૯૮૬

ભરત નાયક

ફરીથી વરસાદ
કૂંપળ શા અસીમ આભથી
ધૂસર ધરાની સરહદો જળમય, એકાકાર,
વીજ ઝળકાર, ફરી મેઘ નાદ.
ફરીથી હંસકૂચ હસ્તીકૂચ
ઝરણુ ધોધ સમુદ્ર કૂપનાં વારિકૂચ
સરહદે સૈન્યકૂચ ક્યાંક.
અહીં આંગણું :
નથી એકેય નાગરવેલ, નહીં ખિસકોલી
ક્યાં દાદુર મોર પપૈયા ?
ક્યાં પલંગ કોટ હવેલી ?
આ છે હા. ધડ, એક ચાકડો
ઉપર કુંભ.
કુંભમાં નદી
એમાં નિહારિકા ચકરાવો.
ચકરાવા સરહદે વિમાનના.
ભીનાં ગરુડનાં ઉડ્ડયન
ભીનાં ઘોર ઘન શ્યામ ને હિમ શિખરો ઝળાં
રાનમાં હરણફાળ.
ક્યાંક તૂટતી કદલીડાળ. ઝરતાં જૂઈ પારિજાત
શાંત સરોવર ફરી ઉભાર.
પાતાળના ઉછાળ.

અલપ ઝલપ ઝગઝગે ઝબૂક ક્યાંક આગિયા
ગુફાથી જાગી સિંહત્રાડ.
ફરી જનમિયા ધાનકણ.
ક્યાંક પોલા રાફડા ને હિજરતી કીડીકતાર.
સરહદે નાદ તિમિરના

મધનિંદરે સુણાય :
ભેરીનાદ શંખનાદ, નાદ મૃદંગના
હાલક ડોલક દીવાદાંડી
તણાય સઢદીવા. ધમનીમાં ધસે તણખા સુરંગના.
ગર્ભમાં નભ દીસે–એમાં કૃતિકા મૃગ પારધિ,
ફરતું બ્રહ્માંડ ગોળ,
એમાં સુસવાય નાદ ગોળ ગોળ અવકાશના.

સરહદે નાદ તોપના.

સજળ આંખો એમાં વાદળ સરે છલોછલ.
અફળ ચાબૂક વીજ વીંઝાય પળેપળ.
વિફળ પાંખો પણ હવામાં સબળ ચાંચે ગરજી તરે.
એક ઊતરી આવી શયન કને પગ – અંગૂઠે ચેહ ધરે
જીવ ડચકાય તાળવે ને ઝીણા શ્વાસે આંખો જુએ :
સરકતાં વનોનાં વન, ભટકતાં ખંડેર ભંડાર બુરજ કાંગરા
ખલકમાં ભૂકંપ ને ગરક દરિયા, બૂડબૂડ પહાડ પરપોટા
મોભ પછાડ વળ્યા થંભ, ઊડ્યા થીંગડઆભ, ભીંત પોપડાને શુભ–લાભ
ભડક્યા ગોધણ, ચીત ખેતર,
તડાક ફૂટ્યા ભાતકણ, ભડ ભડ જઠર પણ,
રવડ્યા લિંગ
ઉદર ઉપસેલાં –
મહી પિંડ –
મહીં રક્ત –
મહીં સહસ્ર બીજાણુ સૂર્ય –
મહીં પૃથ્વી એક –
પૃથ્વીમાં એક તિરાડ –
મહીં સળવળે : મૂષક – વંદા – કરમિયાં –

અવળ સવળ આંતરડાં.
ચડચા ગગનચૂંબી ચગડોળ –
ઉપર ક્રૌંચૂડ ચીંચકારતા પારણાં
ઉપરથી ફંગોળાઈ ચિત્કારતા બાળગણ
તિરાડમાં મોટી તિરાડ–
ત્યાં ઊંડે અફાટ રણ,

રણગાડી – કાંટાળી ઝાડી – તોપનાળચાં,
ઝાડી પર ખાલી ઝૂલતા લોહી નીંગળતા ગણવેશ.
તિરાડમાં હોળી તિરાડ –
હજી ઊંડેથી મણ મણ બોમગણ ઉમટચા ઘોર ગર્જના.
બારુદ ગોળા છૂટચા, દવ દોડચા. કરાળ ઘોર ગર્જના.
સળગ્યા દવથી બાળ, વળી નાર. મરદ મૂછાળ,
સળગ્યા સિનાર નદીકિનાર ચીસની છાપરાં.

દાવાનળ વરસાદ.

ભડથું સર્પ ને શિયાળ ને સૂંડા ને વનરાવનો
મૂળિયાં ત્યાં અગન, તૃણાંકુર ત્યાં અગન,
જળચરની નસેનસમાં અગન જ અગન.

લાવારસ વરસાદ.

ઉભરતી ખાઈમાં શબકતાર–કાળાં ચીર, પીળાં વસન.
છળ્યા શિર, ભાંગી ભૂજા, બેવડ ચરણ – શબકતાર
પલળે શબ પીગળે શબ. ફૂગરાઈ પચ તૂટે શબ.
વૃક્ષડાળે વીજતારે દ્વારે ઝૂલે શબ.
ઝૂલે ને અટકી લટકે. શબ. શબ.
લટકે ટોપાં, લટકે આંગળાં, લટિયાં લટકે
ઝૂલીને પડે. ટપોટપ.

શબથી ભૂંસાતી સરહદો.

તિરાડમાં તિરાડમાં –
તિરાડમાં તિરાડ –
ત્વરાથી ચિરાઈ થાય ફાટ–
ત્વરાથી ફાટ ચિરાઈ થાય ખીણ–

ખીણ ચિરાઈ ત્વરાથી-
ને કંપ :
પલકમાં પૃથ્વીના બે ફાડચાં-
ભેગા ઉછળ્યા ઝળહળ જળરાશિ,
માટી લદોલદ વનરાજિ,
અગનઝાળ ગોટે ગોટ ધૂળડમરી,
હળ પર હળ સનકારના.

કક્ષ ક્યાં ? શયન ક્યાં !
અને સરહદો ?

મૂશળધાર સુનકાર.

હાંફે હજી આ છાતી કે આભ ?
મહીં ધબકે એ ? સૂર્ય કે સફરજન ?
ના. બોમ.
ના. પરપોટા.
ના. અંડ.
ના. વીર્ય.
હા. વીર્ય.

કાવ્ય. ગુરુવર્ય સુરેશ જોષીને અર્પણ.

મોક્ષ

ભરત નાયક

કીડીઓ રાફડામાંથી ઊભરાતી ગોળ ઘુમરાતી ત્યાંથી બધી જ સામટી
કાળી કીડીઓ હરેળમાં લંબાયેલી એ પોઠ હોય એમ દૂરથી દૂર ડુંગર સુધી
રોચ ભણી ઠેઠ દરથી ઉપડેલી તે દરિયા પાર પાતાળથીય ઊંડે એથીય
અનંત પ્રકાશવર્ષ ઊંડે ઊતરી વાયુવેગ પૃથ્વી પરિધના છેડા લગણ નીકળી
સરકતી બધી જ ટપોટપ પટકાતી અવકાશમાં ઊડતી તરતી અવકાશી
કેડીએ કતારમાં લગાતાર યાત્રાથી મૂંગી મૂંગી નક્ષત્રે પૂગ્યો કીડીસંઘ
નક્ષત્રેથી ફરીને ફરી કાળવી મારી કીકીઓ પર આવી પહોંચી ચકરાતી
આખોની કીકીઓમાં દર કરીને કાતરેલી કીકીઓની ટોચ ધારથી છલાંગી
અંદર એક પછી એકની પાછળ ઘણી અબજોમાં પડી આખડી હાંફળીફાંફળી
આંધળી દોટમાં કંઈક નાસિકા-વિવરમાં ભરાઈ ફોયણાંની બહાર જ્યાં
અણીએ વિરામ જાણી ઝૂલતા જાય પણ ત્યાંથી ધસમસતી પાછી અંદર
માંહોમાંહ ભટકાતી છટકીને ઉપર ખોપડીમાં પગ મરડી ડોક તોડી
એક બીજાની પીઠ પર ચડી ઘણીક કચરાઈ એમાંનું કટક બચેલું તાળવે
અફળાય જે છળી છળીને શ્વાસનળી વાટે ફેફસાંથી પરપોટે પરપોટે હજીય
જાણે ધાડાના ધાડા બારિક રોમ જેવી મોંફાડથી થીજેલી ચીસે અંદર
પડઘા પાડતા હૃદય ભેગા ધબકારા પર તળે-ઉપર લાગે જળમાં
પીપળપાંદ ઉપર તળે-ઉપર થતા એમાંથી કેટલીક કીડી લપસણી
ચીકણી ગોળ સપાટીથી ગબડતી હોજરી પોલાણે જ્યાં ભેગી મળી
ગણી ગણીને બાકીની ટગુ ટગુ લથડતી વણઝાર આગળ હંકારી જાય
ટકી ટકીને કીટક કીટક મજ્જાકણી બટકીને શિરાઓને ડંખીને
ગટક ગટક લોહીમાં પરસેવા પીને ગબડાવે શ્વેતકણ અટકે સૂંઘે
તપાસી તડામાર તૈયારીમાં ગબડાવે ખાંડકણી સમજી ત્યાં રક્તપૂરમાં
એકી ઝાટકે અચાનક તણાય અગણિત અવાચક ડૂબે ડચકા ખાય

ગૂંગળાય ગોળ વમળમાં ઊના વાયુ-વંટોળથી ફંગોળાઈ મળમાં ચોંટે
પછડાઈને ઝળી જાય જલદ પિત્તમાં બળે ઉકળતા તેલ કઢામાં આમાં
કેમ ઉગરવું વિચારે ઊગરેલી ભાગે આંતરડાંગૂંચમાં ચકરાવે ચઢે
ફરી ફરીને ત્યાં ચકરાવા લગાવી બે પગથી ઝીણાં માથાં રહાઈ ચાર
બારિક પગો ખોળી રોઈ કંઠે શોષ કોઠે અગન એથી કાય પછાડી મરે
કંઈમૂંઝારે ભરખી એકબીજાને ભયભીત ઘવાયેલું થેકું એકઠું ઘણું
કીડીઓનું નસ નદીના કાંઠે કાંઠે પગમાં પીંડી નીચે ફસડાઈ ભાંગી
પડ્યું બેસુધ છતાં એમાં એક કીડી સળવળી કળ વળી ત્યાં
નીકળી બેવડ પગે તૂટી મૂંછે પડતી ઊભી થઈ લથડતી ચાલી આવી આવી
પગ અંગૂઠે અંગૂઠો કોરી કરીને છેવટ નીકળી બહાર નખાગ્રે હેય
એના કમનીય શ્વેત વળાંક અંતમાં ઉભરી ગયેલી લોહીમાં ઝબકોળાઈ
રાતી બનેલી કેવળ કીડી બે પગથી અહીં અધ્ધર થઈ નખાગ્રેથી ગબડી
પડાશેના ઓથારે તાંકી રહી અફાટ ભૂરા નક્ષત્રને ભર્યાં
ભાદર્યાં ફાટ ફાટ અવકાશી અવસરને વકાસી વિમાસે : રે
જંપ ક્યાં છે અહીંથી !

ધનુષ પરથી સનનન્...

જયદેવ શુક્લ

બે ચકલીઓ ફરફરે
સોનેરી
પાંખો પરથી વાછંટ ઊડે
રૂપેરી
પહાડો પર લપેટાય
ઝમે
કાળાં-ભૂરાં શિખરો
સળવળે
સાતમો અશ્વ આરપાર
છૂટે
તંગ નદી તીર બની
ધનુષ પરથી
સનનન્...

શરીર કૂદી પડે

જયદેવ શુક્લ

શરીર
અરીસામાં તરે
હાથ
સપાટીની બહાર
આકાશમાં સૂરજ ઊંચકવા ઊંચો.
આંખો જળમય
ઝળહળ.
પાની પર
ઊગેલી મોજડીએ
હજાર ચન્દ્ર
રણઝણ રણઝણ
અરીસા નીચે
ઊગેલાં નક્ષત્રોમાં
મત્સ્ય-નેત્ર ટમટમે
શરીર
કૂદી પડે
અરીસામાંથી
કર્પૂરગૌર રેખા બની
આરપાર...

માછણ

જયદેવ શુક્લ

કિનારાના કાદવમાં
ડગલાં ભરતી
ફૂવાથંભ જેવી માછણ
દરિયો આંજી
સૂરજને છાતીમાં ઝુલાવતી
વહાણ તરફ...
પાણીમાં
પગ મૂકતાં જ
દરિયો
ચીરાઈ ગયો
સરરર...

એક કાવ્ય

નીતિન મહેતા

આ જે કંઈ લખાયું છે તે કવિતા નથી
મનને ઝરણામાં મૂકી દેવાથી
ઝરણું શબ્દ થઈ શકતું નથી
આકાશના છેડાઓ આંખમાં આથમી જતા નથી
લોહીમાં ઊગેલા ચંદ્ર પર
આંગળીમાંથી પુષ્પો નથી વરસતાં
મગજના ખાલી કોષોમાંથી વહેતી
નદીની અંદરના ગોળગોળ કાંકરાઓ
પરથી સરી જતો હું પવન નથી
પણ ખરેલાં પાંદડાંનો સેલારો છું
પથ્થરને જે ખૂણામાં મૂક્યો હતો
ત્યાં વરસાદનું પાણી ઝમી ઝમી
સેવાળ બાઝી ગઈ છે
તેના પર કાન મૂકી
પર્વતમાં છુપાયેલા જળના ઓરડાઓ
હું સાંભળવા ઝંખું છું
પણ આ મન તો પહાડ પરથી
દડદડી રહ્યું છે
મારે એક દડદડતા મનની
શેવાળ પર ઝમતા સાંજના આકાશની
નખની નીચે ઊગતા તારાની
એક કવિતા લખવી છે

અડધી રાતે પાંપણો પર બેસી
જતા દરિયાને
મારી હથેળીમાં મૂકું છું
પણ તે પારાની જેમ દડી જાય છે ચૂપચાપ
દીવો બૂઝાવ્યા વિના
પુસ્તકમાંથી
ખાલી આંખે
ઉઘાડા પગે ચાલી નીકળું છું.

મૃત શિશુની માતાને

યજ્ઞેશ દવે

કોઈ કોઈના હૂંફાળા સુંવાળા ગર્ભમાં હોય છે
તે અવધાનકાળ જ હોય છે સર્વોત્તમ
પછીનો કશુંક
દુર્દમ્ય, દુર્દાંત અપ્રતિરોધ્ય
આંગળી ઝાલીને
કે ખૂંચવી ઝૂંટવીને લઈ જાય છે
આપણી આંગળીઓની ત્રિજ્યાથી દૂર
આપણી છાયાથી દૂર,
સુદૂર આપણી માયાથી
— સાવ અકારણ.

કોઈ ભરી સભામાં પ્યાદું બનાવવા,
કોઈ ખપ માટે,
કે કદાચ
કેવળ કોઈ રમત માટે.

જગતની સપાટી પર પ્રથમ
તેને તરતો મૂકવો
તે જ છે પ્રથમ વિચ્છેદ.
પછી તો લંબાયા ટુંકાયા કરે છે દૂરત્વની રેખાઓ.
તેં તેને ગર્ભમાં ઉછેર્યો,
ને પક્વ ફળમાં કીટ ઉછરે
તેમ તેણે ઉછેર્યો મૃત્યુનો ગર્ભ.
ને હવે

મૃત્યુ ઉછેરે છે તેને
એના સર્વાશ્લેષી ગર્ભની હૂંફમાં
ઉછરવું અને ઉછેરવું
એ કદાચ અભિન્ન છે.

પણ આ ઠાલા આકાશ નીચે
કશુંક ધારણ કરવું
ક્ષણભર પણ કશુંક ધારણ કરવું
તે જ છે આદિ સાફલ્ય — નિહિત ધન્યતા

આ હથેળીઓ
આ ગ્રહણશીલતા
તે તો છે માત્ર
કશાંક સ્થિત્યંતરોની લીલા માટેની ક્રીડાભૂમિ
પછી તો તે કશુંક
ચાલી જાય છે દૂરાતિદૂર.
ઝાંખો આભાસ થઈ વિલાઈ ગયેલા વહાણના
ધૂસર સઢનો છેલ્લો ફડફડાટ થઈ.

ફરી તે ક્યારેય પાછું ફરતું નથી આપણામાં.
આપણા ચહેરાની રેખામાં રેખા બની
ક્યારેય તેની ઓળખ નથી આપતું.
આપણે ઉત્પ્રેક્ષીએ છીએ સખેદ
— તે હતું ત્યારે
તે હોય તો,
તે તો,
તેને તો.....
પણ
ઓ પૃથ્વીની વંધ્યાઓ,
ઓ ઠાલા અવકાશો,
ઓ જાળા ગર્ભાશયોના ગુંબજો,
સાંભળો,
સાંભળો કે ધારણ કરવું,

હોવામાત્રથી જ કશુંક ધારણ કરવું,
બની શકે છે કેટલું સુભગ.
સામેના ઉદ્યાનમાં કાંચનારનું વૃક્ષ
ધારણ કરે જાંબલી પતંગિયા જેવાં ફૂલો,
આ ટેબલ પરની તાસક
ધારણ કરે નારંગી સફરજનો,
પેલું બાળક ધારણ કરે પીળી લખોટીઓ,
સામેનું દર્પણ
ક્ષણભર પણ
ધારણ કરે કોઈ અનુપમ લાવણ્ય
અહા !
આ આંખમાં કશુંક ઓધાન પામે ક્ષણભર
તે પણ છે કેટલું સુભગ.
અને કશુંક ક્ષણભર પણ ધારણ કરવું
આદ્ય સ્ફુરણ રૂપે ફરકવા દેવું
આ વંધ્ય અવકાશ નીચે
તે જ છે આદિ સાફલ્ય નિહિત ધન્યતા.

મૃત શિશુને

યજ્ઞેશ દવે

મૃત્યુના ખપ્પરમાં ખચિત છે
અનેક મૃત પશુઓની આંખોમાં ફેલાયેલી
સજલ નિઃસહાયતા
અનેક પક્ષીઓની પાંખના પીંછે પીંછે
ખરતાં ઉદાસ આકાશો,
ઉલેચાયેલાં વાદળોની
રુગ્ણ છાતીના કાલા અવકાશો,
મૃત જ્વાલામુખીના કરાલ ગર્તો
છેક તળિયા સુધી ચટાઈ ગયેલ
તળાવની તરડતા,
– માછલીઓના શબ જ્યાં ખખડતા.
શુષ્ક વૃક્ષો, બરડ વેલીઓનાં રવડતાં
જરઠ અસ્થિઓ,
ગુજરી બજારમાં ગઈ ગુજરીની ચીજો
ઝાંખી હવેલીઓ,
પાંડુર પ્રાસાદો,
અનેક સ્મશાનોની ભૂતાવળ,
ચિતાભૂમિની હૂહૂકાર કરી ઊડતી રાખ,
મૌન કબરો પર
મૃત ડમરાના લુપ્ત શ્વાસ
અનેક માનવ માંસ રુધિરની ઘ્રાણ
અનેક કીટજીવનની તુચ્છતા,

મૃતવનોના ગતયુગોના
લુપ્ત પ્રાણ.
અનેક આકાંક્ષા સ્વપ્નની ફફડતી જ્યોત
કાબરી માંદી ઇચ્છા જેવા
કજળેલાં મૃત નક્ષત્રો,
શ્યામ ગર્તમાં હોમાતા પ્રકાશના પુંજો,
રખડી રખડીને થાકેલી અનેક નિહારિકાઓનો ગંજાવર કાટમાળ,
– આ બધું મૃત્યુની આવર્જનાનો સ્તૂપ.
તોય
મૃત્યુને
– એ વૈભવશાળીને
– એ કુબેરને
કશુંક ઓછું આવે છે,
કશુંક ઊણું પડે છે.
તોય મૃત્યુ લોભાય છે
લલચાય છે,
ને માગે છે
તેના હવ્યકુંડમાં તારો મહાબલિ
તેનો પ્રસાદ — રાજભોગ,
જો કે હવે તો

હુંય નથી તેની લપકતી સર્પજિહ્વાના
જુગુપ્સિત સ્પર્શની બહાર
જ્યાં કોઈ હોમે છે
ક્ષણ ક્ષણ
યજ્ઞયૂપના હડીલાં છે આ બંધન
ને જુગુપ્સિત છે તક્ષકની સર્પજિહ્વાનો સ્પર્શ.
પણ જો ઝરી જાય છે.
ઘાસ પરથી ઝાકળની જેમ,
ઝરી જાય છે
ઝરમર ઝરમર નીમ શાલમંજરીની જેમ,
વિલાઈ જાય જો ધૂપની સરકતી સેરની જેમ

ચાલી જાય જે ચુપચુપ
અરણ્ય વૃક્ષોની પેલે પાર ડૂબી જતાં
પાંડુર ચન્દ્રની જેમ,
કોઈ આલાપના અવરોહની જેમ,
તેને ક્યારેય નથી હોતું મૃત્યુ.
તેથી તો,
તારું મરણ છે
ચૂપચાપ સરકીને સરી જવાનું હુલામણું નામ.
તેથી જ તો તે
પહેરીને આવે છે
નિઃશબ્દ અભિનિષ્ક્રમણનો
ગુપ્તવેશ.

કાળું છિદ્ર

મૂકેશ વૈદ્ય

હા, હા દૂરબીન કે કશાય વગર
અવકાશમાં જોયું છે મેં
કાળું છિદ્ર.
જેની ગર્તામાં સમાઈ જાય હજાર હજાર પૃથ્વી ગ્રહમંડળને નક્ષત્રો એવું
નરી આંખે ઝીલ્યું છે મારી કીકીમાં.
આઘેથી ટપકું માત્ર એ
લાગે સાધારણ કાગડો પછી ખુલ્લી પાંખે કાળું બાજ ને પછી અણુબોમ્બ લઈ
ધસતું જાણે વિમાન ને પછી...
એમાંથી એકેય નહીં એવું
પડછંદ અને પાશવી.
ચકરાવે ચકરાવે આકાશને આંધળું કરતું
ઊડી ઊડીને આવતું
ને આવે આવે ત્યાં અલોપ ન જાણે ક્યાં ? કીકીનાં ઊંડાણમાં ?
એના પડછાયે થથરી ઊઠ્યું''તું આખું ઘર
ઊડ્યે જાય છે દૂર
કાળું છિદ્ર થઈ અવકાશમાં
કજળી ગયેલો સૂરજ કપુર કાચલી જેવો
ધુમાય, પડછાય ચામડી પર
કાળા એના પાશ અંગાગે બાઝ્યાં છે ચામડી થઈને.
(૧૬-૩-૮૩)

મોભ ભળે આકાશે

કાનજી પટેલ

ઘાસઘેનમાં શેઢો.
મોલ અમળાય.
તુવેર ગાભા પર પતંગિયું
નવી મુછ જેમ ફરકે.
કંટી તે કલગી
નાળિયાના પડખે સીતાફળની પેશીઓના સાંધા ઝળહળે
ટેકરીઓમાં આછા ઊના સ્નાયુરહાણા
ખોબો પખવાજ
ને ધબકે ફાડાનો ડુંગર.
તડકો.
કૂકડો વહેરે ઉકરડો
નવું ધાન કોઠારે આવે.
સીંપણુ ઝાંઝર.
ધડૂકે મોભારાં.
ભીંતો દે માગ.
આંગણામાં ઋતુ મોભ સુધીનું ચાલે.
ને મોભ ભળે આકાશે.

દીવા દીવા

કાનજી પટેલ

ચરુ જેવી રાત શિયાળુ.
કોઈ નક્ષત્ર ચઢે છે ને આખડે છે રાત સોંસરું.
આંખ ઓકળી.
કલૂખડે મસ્તક મણિ
આથમ્યું આધા સૂરજ ખભે કળશ.
વનમાં ઘસાય અરણી મંથન દંડ.
ચરુની ઊંડળમાં વીજભર મેઘ.
તેજ તોખાર ડુંગરા ભીંતોમાં
ગાડવો ઘી
એનાં અંજળિયાં કહેણ.
પાદર
ન વેણુ
ઢૂમો
બસ પવન વધે
ઢોળાય શબ્દ પર શબ્દ
દીવા દીવા.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

ઘેર જતાં

વડોદરાથી ધ્રાંગધ્રા જવા પાદરાની ચારની બસ. હજી બે વાગ્યા છે એટલે આડો પડું છું. હમણાં જ રસ ઝપટ્યો તેમાં દૂધ, ઘી ને સૂંઠ પર અથાણાં ને ફજેતાના રંગ ચડ્યા છે. ઊંઘતી આંખ ઉભરાતા આફરાને ઠેલતા પાછી પડે છે. પરસેવાના દરિયામાં તરતા દેહ પર પંખો ફરે છે ને પાણા જેવા પોપચાં રહ્યુંસહ્યું ભાન તળિયા લગી તાણી જાય છે. હજી તો આંખ ઊડું ઊડું હતી ત્યાં સાડા ત્રણના એલાર્મની ઘંટડી છેક ઊંડે પડેલા માંચલાને હડબડાવી ગઈ. દુનિયા આખી એના રણઝણ-કારે ધ્રૂજી. કાચી ઊંઘના બગાસામાંથી બપોરની ખાણીના ઓટા ઊડ્યા : થોડી ખટાશ, તૂરાશ, તીખાશનોય તમતમતો રંગ મોઢેથી નાકને સણકાવતો નીકળ્યો. ફડાક દઈને ઊભો થઈ ગયો, ગળેથી પરસેવો લૂછ્યો, આંખો ચોળી, નળનું નવસેક્યું પાણી મોઢે ઝીક્યું–ફરી આછેતરી ઠંડકની છાલક, ઝોકાનો ઓડકાર માત્ર અને તરત નવા અવતારે નવી દુનિયામાં પ્રવેશ. બાથરૂમની ધોળી ટાઈલ પર સબલખ તડકો ઢોળાયો છે, એમાં પગ ઘસી બહાર નીકળું છું. પગના તળિયાની સુકાયેલી ચામડીના દડબાં ઉખડવાની તૈયારીમાં છે. વચલા ખંડમાં બે પડિયો છાંયો છે : પગ એને પામે છે. હાથમાં વરિયાળી-એની ઝીણી ઝીણી સળીઓ, ધાણાની દાળ-શેકાઈને ફૂટેલો ચપટ પીળચટ રંગ અને સોપારી-લીલા ઝાડની સકવણીનો ઈંટાળો ભુક્કો એક સાથે મોમાં

દાઝ્યો. ચગળાવતા બપોરની ખાણીના પરસેવા કરચલીએ ને સાંધામાં છૂટ્યા. ફરી ટુવાલ ને તડકાનાં પોત ભેગાં થયાં. રસ્તે એમાં સૂકી ધૂળ ને ઢેફાંમાં થઈ બફારો નાકે પેઠો. છીંકાયું નહિ તોય ગઈકાલે ધોયેલો રૂમાલ નાકે મૂક્યો. એમાં આજનું કંઈ નહોતું ગઈકાલ ને આજના બેવડા સ્પર્શે છીંક આવી તે છેક રિક્ષા આવી ત્યાં લગી ચાલી. પછી રિક્ષાએ તાલ ઉપાડી લીધો—એક્સીલરેટર-ગિયર ભભડાટી, તેલ-પેટ્રોલનો ધુમાડો સડેડાટ ગળામાં ઊતર્યો ને ધરતી સરકવા લાગી.

ઉકરડે ભૂંડ પૃથ્વીને ફોયણાંથી ખોલતા હતા. ઉપલા સૂકા પડ નીચે વસેલો ભીની માટીનો ઓથાર એમનાં હાડેહાડમાં ચડેલો હતો. પલકવારમાં પલટાયું દૃશ્ય. એસ. ટી. સ્ટેન્ડની હારમાં રિક્ષા - બસ - મોટરના ધુમાડાને ગતિ તડકે ઠેલવાય. બસની રાહ જોતી જનતાને છાંયડો અધવચ ચીરે. અવાજના રેળામાં રંગ ખોવાય. ભરવાડના લીલા અતલસના કાપડે બાવડા બહાર પરસેવાનું ધાબું ધપે : પાસે ભરવાડની બીડીમાં થઈને કાચી ડુંગળીનો ફુવારો. સામે બૂલકાને ટાંટિયા ઊંચા કરી મૂતરાવતી મા-તડકાના તેજમાં હીરાકણી જેવી ધારનો છરકો ને છાંટા નીચે બળબળતી ભોયમાં પ ણીનો પડછાયો વેરાય.

બસમાં ચડતા ચડતા પાંચ પ્રકારના પરસેવા ભેટ્યા. એક સૂકો ભૂખરી છારીનો, બીજો કાળોતરો, તીજો ચીકણો, ચોથો ટપકટપક ને પાંચમો અગરિયો. બેઠો ત્યાં એક જણ બારી બહાર થૂંક્યો, પછી એ જ મોમાં શેરડીની લીલોતરી મીઠાશ અને એનાં ફીણ. બીજાએ એથીય લીલું કાચની બંગડી જેવું તેજાબી પાણી લીધું, તીજાએ ટીનનો પાલો મોંયે માંડ્યો, ચોથાએ માત્ર જીભ ફેરવી હોઠ પર, પાંચમાએ ઝીંક્યું પાન. બસ ઊપડી એની ન ડી ધ્રૂજી બીજી ફેર. પતરું ગરમ થાય, ધરુજે, ખખડે ને ઉપડે એમ શ્વાસ હેઠો બેસે. પવનના સપાટામાં ગળે સુકાતા મેલની પૂણી વાળું, સૂંઘું ને ફેંકી દઉં. ફેંચણે સલવાયેલ ગૂંગાને તર્જનીની ઠૂંઠે નીકળે તે લીંટનો પ્રવાહ ગાભરો થઈ ધૂળિયા બસના પતરે લૂંછું. હવે પરસેવો બધે પેઠો છે. બગલમાં, ગળે, દાઢી, અંદર પેડુમાં, પગેથી નીતરે છે : ઊની હવા ફૂંકાય ત્યાં એની છારી-પોપટા બાઝે છે. જાણે વરસથી આ બસમાં બેઠો છું અને ચાલીસ વરસના છારી-પોપડાની બનેલો છે. ચાલ એવી ધ્રૂજારી ખાઉં કે પોપડા ખરી પડે, આ બારી બહાર ઊડતી ધરતીને નાકે ઉલાળી ફેંકી દઉં તો વચગાળાની બધી વેળ ઊડી પડે, પછી ભાગ્યું સુકા ભોગાવાને પેલે પાર ચીભડાની વાડીએ કોશકાંઠે ભેંસ જેવડી મશકના પોરિયે

માથું ધરું ને ટાઢા પાણીની ભેંસ મારા રૂંવેરૂંવે ફાટી પડે, એ પાણીનો માર, એની ટાઢક, એ બન્ને સાથે ઝીલ્યાની એકાકી ઘડી.

ભોગાવાના સૂકાભઠ ભાઠામાં આખા ગામની ગટરો ઠલવાય છે. મિલની દીવાલનું ભૂંગળું ય એમાં મૂતરતું લાગે છે. કાંઠે મિયાણાંવાડનાં ખોરડાં, નળિયે ને આંગણાના બાવળિયે ધૂળ ને તડકાનો સૂકવણી રંગ. માથાભારે કોમ. જીભ તીખી-છૂટી, મિયાણી-કચ્છી બોલીમાં ગુજરાતી ગાળાનો પરસાદ તમતમતો લાગે આખી જાત પર ચોરી, લઢવાડનું મેણુ છે. મિયાણી ઓરત ઘર ને પાદરના બાવળ કાપી દાતણ વેચે કે ગાડાં ખેંચે, મરદો મજૂરી કે લારીની ફેરી કરતા દેખાય પણ વાયકા ને હકીકતમાં એ નિશાચાર : દિવસે ઘણીવાર ઊંઘતા મળે પણ અંધારી આલમની ઝપાઝપીમાં, જેલ ભાંગવામાં, ખૂનખરાબે મિયાણાનું નામ બોલાય. દિવસે ઉજળા વરણ એમના ખોરડે ઢૂકતા બીએ પણ રાતના સુધરાઈના અવાવરુ સંડાસમાં એ દારૂ ગાળે ને વેચે ત્યારે બધી કોમ ત્યાં ભેગી થાય. ગામને ભોગાવા વચ્ચે કોળી, હરિજન, ઘાંચી, ફકીર ને મિયાણા ગામના ઉતાર જેવા ભાઠામાં જીવે. બાળપણ કૂતરા ને કૂકડાને ત્યાંના ઉકરડા ઠોલતા જોયા હતા તેમાં હવે ભૂંડેય ભળ્યા છે. થોડાં વરસ પહેલાં ગુજરાતના ગામે ગામ કોઈક પથ્થરપેટા ભૂંડભૂંડણિયા નાખી ગયું છે. એનો વિસ્તાર દિવસે ન વધે એટલો રાતે વધે. હવે જનાવર જગતના રૂપ બદલાઈ ગયાં છે.

ગામની ખુલ્લી ગટર ઘાંચીવાડમાં થઈને નીકળે છે ને ભોગાવામાં ઠલવાય છે. ઘરેઘર પગથિયા પાસે રસ્તે ઉતરવા પાણા મૂકયા છે ત્યાં ગટર ઢંકાય છે ને વચ્ચે એના કાળવીતરાં પાણી વહ્યા કરે છે. ગલીના ટાબરિયાંને ગટરનું કૌતુક છે : વહેતા પાણીનો પ્રતાપ અદ્‌ભુતથી વેંત આઘો નથી. ચારપાંચ ટીણકાની ટોળી ગટર સામે એકટક જોતી બેસે છે. વહેતી વેળમાં એંઠવાડના દાણા, દિવાસળીના ખોખાં, કાગળની ચબરખી અને ભાતભાતનો કચરો તરે છે. પાણીમાં વચ્ચે પથરો આવે તો બધાં વહેતાં રૂપ અથડાઈને ગલોટિયાં ખાય કે ઘૂમરી ખાતાં ખાતાં એને વળોટી જાય. નાના આફતાબે આજે બરફના ગોળાનો ઘાણ વાળ્યો છે. હજી એના હાથમાં ગોળાની સળી છે. તાકતા ટાબરિયા સામે નવું કૌતુક આવે છે, આફતાબ ગોળાની સળી ફેંકે છે તે ડબકિયાં ખાતી, ઉછળતી કૂદતી બધાની સામે થઈને પસાર થાય છે. બધા ટીણિયા ગોળાની હઠ પકડે છે, ગોળા-વાળો નાકાને પેલે પાર છે. છેવટે દરેક જણ રસ્તાનો કચરો, તણખલાં, કાગળ પથરા ઉપાડી ગટરમાં નાખે છે. જો, શું ડૂબ્યું ને શું તર્યું ! તર્યું એ તો પાંચ

પાંચ ઘર પાર ઊતર્યું ને ટાબરિયાં એને જોવા દોડયાં. વચમાં પગથિયાના પાણા નીચે ગટર દેખાય નહિ ત્યાં કચરો અલોપ થાય ને પાછો એકદમ પ્રગટે, તાળી પાડતા છોકરા ઉપરથી નીચે કૂદાકૂદ કરે. આફતાબને નવી રમત સૂઝી. એણે બધાંને એક પછી એક ભેગા કર્યા ને હારબંધ બેસાડયાં, પછી હળવેથી ચડ્ડીનો છેડો ઊંચો કરી એ મૂતર્યો. ગટરના કાળોતરા પાણીમાં ફીણ વળ્યાં ને ગોળાની સળી ને તણખલાની જેમ આગળ વધ્યાં. બધા છોકરાં ફીણને જોતાં જોતાં વહેણ સાથે દોડયાં. છેવટે બધા પરપોટા ફૂટી ગયા ત્યારે બીજા છોકરાએ છેક ઉપર જઈને ચડ્ડી ખોલી.

આખા ગામનો ઉતાર ગટરમાં વહે છે અને સૂકી નદીમાં ઠલવાય છે. ભોગાવાને કાંઠે કાળાં તળાવડાં ભરાયાં છે. રેતીય કાળી ભંઠ થઈ ગઈ છે, એ પાણીના પારોડામાંથી નીકો કાઢી, પાળ બાંધી મિયાણી ઓરતોએ વાવેતરને વાડા કર્યા છે ને હવે તો હાથવેંત ઊંચું ઘાસ, વેલા ને રજકો થયાં છે. નાની નાની વીસ વીસ વારની જમીન આ પ્રજાએ પચાવી પાડી છે. ખૂણે ચાડિયા નાખ્યા છે ને ઝૂંપડાં બાંધ્યા છે. કાળી રેતીના ભીના કાદવિયા કળણની ટાઢકમાં કૂતરાં આડા પડે છે. ત્રણ ત્રણ વરસના દુકાળથી સૂકી ભંઠ નદીના થાળે ગંદવાડના પાણીને નાથી આ નીચી જોવાતી પ્રજાએ લીલોતરી પ્રગટાવી છે. પીળચટા ભોગાવાનો વાંઝિયો પટ કાળા ગંદવાડથી લાજ્યો તેમાં હવે લીલા–સોનેરી ક્યારા ફૂટયા છે. નીકમાં જામેલાં પાણીમાંથી ગંદવાડ નીચો બેઠો છે ને ઉપર નીર નીતર્યું છે. સામેના પૂલ પર જોતા એ નિતારમાં આભ ડોકિયા કરે છે ને ઝબકે છે. એ કાળા–ભૂરા નીક નીર ને પાળ વચ્ચે હવે ટિટોડીઓ ફરે છે એમના કાબર ચીતરાં રૂપ ને ચિત્કારમાં ચોમાસાની એંધાણી છે.

નદીને પેલે પાર કબ્રસ્તાન પહેલાં એકલું હતું, પૂલ પાસે હસતા પીરની કબર, લીલો નેજો ને લીલી ચાદર પછી બાવળના ઝૂંડ એના લીલા પડછાયા, સોનેરી શીંગો ને એનો તૂરો – મીઠો સવાદ. કબ્રસ્તાન હવે ઘરોથી ઘેરાઈ ગયું છે. જીવતા માણસ મૂએલાને ભીંસતા લાગે છે. દૂરથી દેખાતુંય નથી. ઊંચી મેડીઓ પાછળ એના સૂકાં ઝાડ ઢંકાઈ જાય છે. હવે એની વાડ–સીમા અંકાઈ ગઈ છે. પહેલા તો મરનાર એકબીજાની પડખે સૂતાં ને કબ્રસ્તાન જાણે ફેલાતું ને વધતું, હવે તો ઉપરાછાપરી સૂવાનો વારો આવ્યો છે. પહેલાં બેચાર ચોમાસા જાય, કાચી કબર ધોવાય એમાં લાબરાં ફૂટે ને અંદરનો જીવ અંદર ઊતરે પછી બીજા આવનાર માટે જગા થતી. હવે ચાલતા ચાલતા તાજી કબર પર પગ પડતા હોય એવું લાગે છે. ઊંચી નીચી, ખાડાખડિયાવાળી જમીન વચ્ચે આવતા જતા લોકે

પગદંડી પાડી છે. ઈમાનદાર તો અંદર દાખલ થતાં જ વાંભ નીચે સૂતેલા 'જીવ'ને ઓળખી કાઢે ને ચાલતા ચાલતા સહુને મોટેથી સલામ કરતો જાય.

છતાંય લાબરાં, સરગવા ને સૂકાં ઝાડનો પાર નથી. એપ્રિલ મહિનામાં પાંદડાં જડતાં નથી. પાણી નથી કે અંદરના જીવ ઝાડને મૂળિયે બાઝયાં છે, પણ ઝાડની ડાળીઓ ભૂખરા કથ્થાઈ રંગના શ્વાસ લે છે. ઘાસ બધે ફૂટેલું છે, સોનેરી ને કથ્થાઈ, સૂકી ધૂળને તડકે-છાંયડે લીપાયેલું. વચવચમાં કાળા ભમ્મર કાગડા ડાળીઓ પર ઉડાઉડ કરે છે. અંદરના જીવ ઉમેદ રાખતા હશે કે દર વરસની જેમ ડમરી ચડશે, ધૂળ-તડકો ને ઝાડ એકમેકમાં અલોપ થશે ત્યારે હળવેકથી ઊંચા થાશું ને ઊડશું.

૩૦ મે, ૧૯૮૭

ભૂપેન ખખ્ખર

મનોજનું વેર

મનોજે ઑફિસનું બારણું ખોલ્યું ત્યાં તો અંદરથી ગર્જના સંભળાઈ.

'દાખલ થતાં પહેલાં બારણે ટકોરા મારવા અથવા પિયુનને કહી અંદર આવવું.'

મનોજ ધ્રૂજી ઊઠ્યો ને બહુ જ ધીરે બારણા પર બે ટકોરા મારી દાખલ થયો.

સુંદરલાલ કામમાં ગુંથાયેલા હતા. ડોકું નીચે હોવાથી રાજમાર્ગ જેવો સેંથો જ દેખાતો હતો. મોં ઊંચું કર્યા વિના જ સુંદરલાલ બોલ્યા : 'ટાઈપ થઈ ગયું' પ્રશ્નાર્થને અધૂરો રાખી ઉમેર્યું', 'કેટલી ભૂલો હશે, મનોજ ?'

'સોફીસ્ટીકેટેડ મશીનરીનો સ્પેલીંગ ડીક્સનરીમાં જોઈ લીધો છે.' મનોજમાં આર્દ્રતા હતી. સુંદરલાલની ચીવટાઈ, માથાના વ્યવસ્થિત ઓળેલા વાળ ને વચ્ચેથી ધોરી માર્ગની જેમ પસાર થતા સેંથા જેવી હતી. એક વાળ પણ ક્યાંય ગુંચાયેલ ન હતો.

મનોજને ઑફિસમાં ત્રણ વર્ષ પૂરાં થયાં હતાં. દાખલ થયો ત્યારનો પહેલો દિવસ યાદ આવ્યો. કુટુંબમાંથી મળેલી શિખામણને અનુલક્ષી સવારે વખતસર આવ્યો, પોતાના ટેબલ પર બેઠો, ટાઈપરાઈટર વ્યવસ્થિત કર્યું. જમણી બાજુએ કાગળની થપ્પી, ડાબી બાજુએ રબર, ટેબલના ખાનામાં એક બાજુ ઑફિસના નાનાંમોટાં

ધરબિડિયાં ને બીજા ખૂણામાં કાર્બન પેપર. સુંદરલાલ સાડા નવના ટકોરે દાખલ થયા, જેવા આવ્યા કે તરત જ મનોજ બોલ્યો.

'ગુડ મોર્નિંગ સર...'

રાખોડી રંગના સૂટને ટાઈપીંગ ટેબલ સમક્ષ ઊભો કરી, ફરકતી લાલ ટાઈને ડાબા હાથે કાબૂમાં રાખી ઝડપથી દોડતી ટ્રેનને લાલ સિગ્નલ મળ્યાથી બ્રેક લગાવી હોય તેમ શરીરને બ્રેક મારી વિચારમાંથી સફાળા જાગી ગયા હોય તેમ સુંદરલાલ મનોજ તરફ ઘુરકવા લાગ્યા ને ભસતા કૂતરાની જેમ પૂછ્યું.

'કોણ છો ?'

મનોજ : 'નવો ટાઈપીસ્ટ.'

સુંદરલાલ : 'આજે જ દાખલ થયા કે ?'

મનોજ : 'હા જી.'

સુંદરલાલ : 'ઑફિસના વ્યવહાર વિશે અજાણ છો. નવનીતલાલને પૂછી જોજો. અહીં કોઈને ગુડ મોર્નિંગ કહેવાનો શિરસ્તો નથી. એ બે મિનિટ વખત બગાડવાને બદલે ઑફિસના કામમાં ધ્યાન આપવું'' કહી ફરી એકસપ્રેસ ટ્રેનની જેમ અંદર ચાલ્યા ગયા. મનોજની આંખમાં આંસુની પાળ બંધાઈ ગઈ.

છેલ્લાં ત્રણ વર્ષમાં મનોજે અનેક નૂસખા શોધ્યા. વ્યવસ્થિત ટાઈપીંગ કરવું, કશી ભૂલ રાખવી નહીં. અંગ્રેજી સુધારવા દરરોજ સાંજે ઘેર જઈ કોમર્શિયલ લેટર રાઈટીંગનાં પુસ્તકો પ્રમાણે પત્રો લખ્યા, સાંજે મોડે સુધી કામ કર્યું, ટેબલ વ્યવસ્થિત રાખ્યું, વાળમાં વેસેલિન નાખી ચપ્પટ વાળ વચ્ચે સેંથો પાડ્યો. રાખોડી રંગનું પાટલૂન અને સફેદ ખમીસ પહેર્યાં. કેબીનમાં જતાં પહેલાં ટકોરા મારી અંદર દાખલ થઈ જમણા ખૂણે ઊભા રહેવાની ચીવટ રાખી. સુંદરલાલ ટેલિફોન પર વાત કરતા હસતા હોય ત્યારે સ્મિત આપ્યું, ખમીસની બહાર સમોસા આકારનો રૂમાલ ગોઠવ્યો, પેન રાખી. ટૂંકમાં, બધી રીતે પોતાની વર્તણૂક બદલી. પણ જેમ જેમ મનોજ સુંદરલાલને રિઝવવા, ખુશ કરવા ને આત્મીયતા કેળવવા મથતો તેમ તેમ તેઓ એનાથી દૂર જતાં, એટલું જ નહીં પણ અકળાઈને વધારે અપમાનજનક ઉપેક્ષા કેળવતા. મનોજે ત્રણ વર્ષમાં અંગ્રેજી સુધાર્યું, ટાઈપીંગમાં ક્યારેક ભૂલ રહેતી. તો પણ શિકારી સુંદરલાલ ભૂલ પકડવાનો આનંદ ગુમાવતા નહીં. પાંચ

મિનિટ ટેબીનની જમણી બાજુ મનોજને ઊભો રાખી માથું ઊંચું કર્યા વિના કહેતા :

'ટેબલ પર મૂકી દો. પછી હું જોઈ લઈશ.'

એની ભૂલ જડી જાય ત્યારે ટેબીનમાંથી આનંદના રણકાર જેવી ચાર ઘંટડી વાગતી. મનોજ અંદર જતો ત્યારે ટાઈપ કરેલા કાગળો રૂમના છેડે રૂમાલની જેમ ઊડેલા દેખાતા ને એમની ગર્જના સંભળાતી : 'કલરનો સ્પેલીંગ શું ?'

મનોજ : 'સી ઓ એલ યુ આર.'

સુંદરલાલ કટાક્ષથી બોલ્યાં : 'હજી વિક્ટોરિયન જમાનામાં જીવો છો કે? હવે તો અમેરિકાની સત્તા છે. ડોલરનો ભાવ જુઓ. પાઉંડના પડતી છે. અમેરિકાને અનુસરો. ફરી ટાઈપ કરો.'

પંદર દિવસ રહીને એક પત્રમાં મનોજે અમેરિકન રંગનો ઉપયોગ કર્યો. ટેબીનમાંથી આનંદની ચાર ઘંટડી ઝણુકી. આ વખતે સફેદ પારેવા જેવા ચાર કાગળો ટેબીનમાં પડેલા.

સુંદરલાલ : 'કઈ ડિક્શનરી વાપરો છો ?'

મનોજ : 'ઑક્સફર્ડ.'

સુંદરલાલ : કલરનો સ્પેલીંગ શું થાય ?'

મનોજ : 'સી ઓ એલ ઓ આર.'

સુંદરલાલ : ઑક્સફર્ડમાં .

મનોજ : 'સાહેબ, હમણાં તો ડોલરનો ભાવ...'

સુંદરલાલ : 'મારી સામે બોલો છો...?'

ધીમે ધીમે સુંદરલાલે મનોજના મનનો કબજો લેવો શરૂ કર્યો. થોડા વખતમાં એને ગધેડો, મૂર્ખ કહેવા લાગ્યા. એટલું જ નહીં પણ ક્યારેક ટેબીનમાં ઊભો રાખી એની પાસે કહેડાવતા : વીરજીનો સ્પેલીંગ ત્રણ વાર વાર બોલો તો...'

'વી આઈ આર જે ડબલ ઈ. વી આઈ આર જે આઈ મેં લખ્યું છે તે ખોટું છે !'

સુંદરલાલના ઠપકાથી નિરાશ થઈ કેવડાબાગના લાકડાના બાંકડા પર બેઠો બેઠો મનોજ એકલો એકલો બબડતો હતો.

સુંદરલાલ બાજવાડા 'હરીશ સદન'માં બીજે માળે રહેતા હતા. પહેલા એમની એક રૂમ હતી. પરણીને સુંદરલાલ 'હરીશ સદન'ની એ રૂમમાં સુશીલાને લાવ્યા. નામ પ્રમાણે ગુણ હોવાથી પ્રથમ રાત્રિએ પતિના કમળમાં માથું નાખી આર્યનારીને શોભે તે રીતે પોતાની જાતને અર્પણ કરી સુશીલા બોલી:

"પતિદેવ, હું તમારી ભવોભવની દાસી છું. મારો સ્વીકાર કરો. 'હરીશસદન'-ના બીજે માળે એક રૂમમાં પ્રથમ રાત્રિએ બન્નેએ એકમેકને પોતાનું સર્વસ્વ અર્પણ કર્યું. સુંદરલાલ મેંદી રંગેલ સુશીલાનો હાથ હાથમાં લઈ બોલ્યા.

"તારા જીવનની આદર્શનારી તારે પ્રથમ નક્કી કરવી જરૂરી છે. ધર્મ પુસ્તકોમાં અનેક નારીઓનાં દૃષ્ટાંતો છે. જેનું અનુકરણ કરવાથી તારો જીવન રાહ ઉજળો થશે."

પ્રથમ રાત્રિએ નવપરિણિત યુગલો એકમેકને બાહુપાશમાં જકડી રતિક્રીડાનો આનંદ માણતાં હોય ત્યારે આપણું યુગ્મ તો રામાયણનું પરાયણ કરતું. સુશીલા પાસે સુંદરલાલ નિયમિત ધર્મપુસ્તકનું વાચન કરતા.

એક રાત્રિએ બન્ને નજીક બેઠા હતા. ત્યારે સુશીલા પોતાનો હાથ સુંદરલાલના સાથળ પર ફેરવવા લાગી. સુંદરલાલે કહ્યું,

"સુશીલા, તારામાં કામાગ્નિ ઉત્પન્ન થયો છે. તારા શરીરમાં એ ફરી વળ્યો છે. પતિ તરીકે મારો ધર્મ છે કે હું તારી જોડે રતિક્રીડાનો આનંદ માણું."

પછી તો દરરોજ રાત્રિએ રતિક્રીડાના આનંદ ચિત્કાર સંભળાવા લાગ્યા. સુશીલાએ ઘરનું બધું જ કામ માથે ઉપાડી લીધું હતું. વહેલા ઊઠી સુંદરલાલ માટે ચાહ કરવી, દાતણ કરવાના સમયે ટુથબ્રશ લઈ ઊભા રહેવું, મોં ધોઈ લે ત્યારે રુંછાવાળો ટુવાલ હાજર, સુંદરલાલ છાપું વાંચે ત્યારે તે ગરમ ચાહ રકાબીમાં કાઢવી તેમને આપતી. નાહીને સુંદરલાલ ટુવાલ પહેરી બહાર નીકળતા ત્યારે વેશેલીનની બાટલી લઈ હાજર રહેતી, વેસેલીન વાળમાં નાખી ચપ્પટવાળ ઓળવામાં સુશીલા ઉસ્તાદ હતી. પતિસેવામાં ભૂલ થાય તો પ્રાયશ્ચિતરૂપે એક ઉપવાસ કરી લેતી.

આમ લગ્નજીવનનાં ત્રણ વર્ષ પૂરાં થયાં. સુંદરલાલની, ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટની ફર્મની આવક વધી. ત્યારબાદ 'હરીશ સદન'માં બીજે માળે ત્રણ નવા રૂમ લેવાયાં. રેફ્રિજરેટર, કુલર, સંખેડાનો સોફાસેટ, સીવવાનું મશીન, મીક્સર,

ઘરઘંટી, રસિકોને ઘરમાં પ્રવેશ મેળવ્યો. સુશીલા બધા જ અર્થમાં સાચી ગૃહિણી બની.

એક રાત્રે શયનખંડમાં બન્ને સૂતાં હતાં ત્યારે બેડલેમ્પ સળગાવી સુંદરલાલ બેઠા થયા. વિચારોમાંથી ઝબકીને જાગ્યા હોય તેમ એમણે સુશીલા સમક્ષ પ્રસ્તાવ મૂક્યો. રતિક્રીડાની અપેક્ષામાં જેનું શરીર ઉદ્દીપક થયું હતું એવી સુશીલાએ પહેલાં તો એ શબ્દો સાંભળ્યા નહીં. પણ સુંદરલાલે વાત ફરી કહી ત્યારે સ્થિરબુદ્ધિએ એ સાંભળી રહી.

સુંદરલાલ : "આપણા લગ્નજીવનને ચાર વર્ષ થવા આવ્યાં. આ લગ્ન-સાંકળમાં કશુંક ખૂટે છે" કહી આગળ બોલવા જાય ત્યાં તો સુશીલા સફાળી બેઠી થઈ ગઈ.

સુશીલા : "મારાથી અસંતોષ રહેતો હોય તો જરૂર બીજી લઈ આવો. એને હું મારી બહેન ગણીને જ રાખીશ. પતિને રીઝવવા માટે શું કરવું તે ધ્યાનપૂર્વક કોકશાસ્ત્રમાં વાંચી અમલ કર્યો છે. ચુંબન, બાહુપાશ, નાગચૂડ, આલિંગન, નખક્ષત મૈથુનને લગતી અનેક ક્રિયાઓ મેં હસ્તગત કરી છે. રતિક્રીડાની ચરમસીમાએ પહોંચી આનંદના ચિત્કારો કર્યાં છે. તમને મારાથી સંતોષ થયો નથી તેના પ્રાયશ્ચિત રૂપે હું ત્રણ દિવસના ઉપવાસ કરીશ અને પતિને રીઝવવાવાળું પેલું પ્રકરણ કોકશાસ્ત્રમાંથી ફરી વાંચી જઈશ."

સુશીલા સુંદરલાલના ખોળામાં ઢળી પડી. એની આંખમાંથી આંસુ વહેવા લાગ્યાં. એના વાળ પર હાથ ફેરવી ઓષ્ઠપર દીર્ઘચુંબન કરી સુંદરલાલ બોલ્યા,

"મારું કહેવું તું સમજી નથી. આપણા જીવનને બાંધતી કડી–સેતુરૂપ એવા બાળકની હું ઇચ્છા રાખું છું."

સુશીલા : "કોકઋષિએ પ્રજોત્પત્તિ પર પ્રકરણ લખ્યું છે તે મેં વાંચ્યું નથી. પણ હવે તમારી ઇચ્છા પૂર્ણ કરવા એ વાંચીને સહર્ષ અમલમાં મૂકીશ."

ત્યાર બાદ સુશીલા રજસ્વલા થઈ તેના છઠ્ઠા દિવસે સુંદરલાલે એની જોડે સંભોગ કર્યો તેથી બાળકના જન્મના આગમનની તૈયારી થઈ. સીમંત ઉત્સવ નિમિત્તે મિત્રો ને સ્નેહજનો આવ્યાં. નિખિલનો જન્મ થયો. સુંદરલાલ જેવો ભીનો વાન જોઈ સોહ્યાં લેવાં થયાં. રાસ અને દાંડિયાની રમઝટ જામી, ગીતો ગવાયાં. મંગળપ્રસંગને અનુરૂપ સુંદરલાલે ખર્ચ કર્યો.

નિખિલના જન્મ બાદ સુશીલા દ્વિધામાં પડી. પતિ તથા પુત્ર વચ્ચે એનો સમય વહેંચાઈ ગયો. સુંદરલાલના બુટપાલિશ કરતાં, એમને વેઢમી ખવડાવતાં,

છાંડવાનો કરકરો ભાગ તેલમાં મસળી મોંમાં મૂકતાં, ચમચી વડે બટાટાના નાના ટુકડા કરતાં, રાયતું ચખાડતાં હોય ત્યારે અચૂક નિખિલના રડવાનો અવાજ સંભળાતો ને સુંદરલાલની સેવા અધૂરી મૂકી એ નિખિલ તરફ દોડતી. સુંદરલાલ પરત્વે પોતાની ફરજ બજાવવામાં સ્ખલનો થવાને લીધે ઘણા દિવસ ઉપવાસ કરવા પડતા. એ સુકાવા લાગી. એની કાય કૃશ તરફ નજર નાખી સુંદરલાલે એક દિવસ કહ્યું.

'સુશીલા, તારી દેહયષ્ટિને તકલીફ આપવી ઉચિત નથી. તું દ્વિધામાં મુકાઈ ગઈ છે. માતા તરીકે તારી ફરજ નાના છોકરાને ઉછેરવાની છે, તેના તરફ તારું સમગ્ર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી જીજીબાઈનું દૃષ્ટાન્ત નજર સમક્ષ રાખી તું નિખિલનો ઉછેર કરે એવી મારી ઇચ્છા છે.'

સુંદરલાલનો પ્રસ્તાવ સાંભળી સુશીલા નતમસ્તકે ઊભી રહી ને બોલી : 'તમારી આજ્ઞા મને શિરોધાર્ય છે પણ સવારે તમારા માથામાં વેસેલીન કોણ નાખશે ? બટાટાવડાને ચટણીમાં ઝબોળી હું કોને ખવડાવીશ ? ઑફિસની ફાઈલ તમે ઉથલાવતા હશો ત્યારે સંભારની ચમચી તમારા મોંમાં કોણ મૂકશે ? વ્યવસ્થિત રૂમાલની ગડી કોણ વાળશે ? તમે કે જેના ઉપર સમસ્ત ઑફિસનો ભાર છે તે આ કામ કેવી રીતે કરી શકશો ? અને આ કામ કરી તમારો અમૂલ્ય સમય વેડફી નાખશો તો અર્ધાંગના તરીકે હું લજવાઈને મરી જઈશ. નાથ, આવું દુઃખ મને ન આપો. મારે તો તમારા ચરણોની સેવામાં જીવન વ્યતીત કરવું છે. આથેલા મરચાના એક એક ટુકડા પર તમારું નામ લખેલ છે તેને તમારા મુખકમળ સુધી પહોંચાડી તમારી દરેક ઇચ્છા પર ન્યોછાવર થઈ હું મારું જીવન તમને સમર્પિત કરવા સરજાઈ છું.' વિહ્વળ થઈ સુશીલા બોલી.

સુંદરલાલ : 'મારી પ્રાણપ્યારી, તારી ફરજ નિખિલ પ્રત્યે છે. ત્રણ વર્ષ સુધી જીજીબાઈએ જે શિવાજી માટે કર્યું તેવું જ ધર્મને ધ્યાનમાં લઈ તારે કરવું એવી મારી આજ્ઞા છે.'

સુશીલા, નિશ્ચેત પાષાણની જેમ ભોંય તરફ તાકી ઊભી રહી. પતિની આજ્ઞા માથે ચડાવી એ બોલી : 'આજે જ હું શિવાજીના ઉછેરનું પુસ્તક વાંચી જીજીબાઈના દૃષ્ટાન્તને જીવનમાં અપનાવીશ.

એનો ઉત્તર સાંભળી સુંદરલાલે સ્મિત આપ્યું.

બાજવાડામાં સસ્તા અનાજની દુકાન પર પહેલા માળે શિવલાલ રહેતો. શિવલાલની પત્ની પંદરમી ઑગસ્ટ ઓગણીસસો સુડતાળીસને દિવસે મરી ગઈ ત્યારથી શિવલાલ પણ સ્વતંત્ર થયો. તેની ઉંમર ત્યારે બેતાળીસ વર્ષની હતી. પોતાના એકના એક દીકરાને ઉછેરી મોટો કર્યો, નોકરીએ રખાવ્યો, લગ્ન કરાવ્યાં, પછી કંકાસનો કેર ઘરમાં ચાલુ થયો ત્યારથી એકલો રહેવા લાગ્યો. હાર્મોનિયમ પર જૂની ગઝલો ને સિનેમાનાં ગીતોની તરજ બેસાડી તે બપોરનો સમય વ્યતીત કરતો.

શિવલાલની નાની રૂમમાં એક ખાટલો રહેતો. આખાય દિવસનો મોટો ભાગ એ ખાટલામાં બેસી રહેતો. માત્ર સાંજે કેવડાબાગમાં અચૂક ફરવા જતો, સાંજના એ ભાગનું વ્યક્તિત્વ બદલાઈ જતું. બાગમાં જાણે કે વીજળીનો સંચાર થતો. છ વાગે લોકો જુદા જુદા બાંકડા પર બેસતા, અને કરોળિયો જાળ ગૂંથે તેમ આગંતુકોની શાંતિથી રાહ જોતા. આઠ વાગ્યા પછી બાગમાં તરવરાટ આવતો. આવેલાં જોડાં ખૂબ ઝડપે બાગની ફરતે આંટા મારતા. આ સમય શિવલાલને ખૂબ ગમતો.

ઘરમાં ખાટલાની આજુબાજુ એણે પોતાનું વિશ્વ ગોઠવી દીધેલું. ખાટલાની નજીક રેડિયો. રેડિયો પર બુકમાર્કનો, કાગળનો ડબ્બો. એમાં જાતજાતની દવાઓ ને ગોળીઓ, ટેબલ પર ચશ્મા ને દિવસ રાત વાપરવા માટે લીલી શાલ. ખાટલો બારી પાસે રહેતો. ખાટલામાં પડ્યો પડ્યો શિવલાલ આખો રસ્તો જોઈ શકતો. સામે હજામની દુકાનમાં મોટો અરીસો હતો. એમાંથી સસ્તા અનાજની દુકાનમાં આવતા ગ્રાહકો અને કદીક અંદરના રૂમમાં વીજળીનો દીવો સળગાવ્યો હોય તો અનાજવાળાના આખા કુટુંબની દિનરાતની હિલચાલ જોઈ શકાતી. ખાટલાના ત્રાંસા ખૂણેથી એને હરીશ સદનની બીજા માળની ગેલેરી તથા એક બારી દેખાતી. એમાંથી નિખિલને સ્તનપાન કરાવતી, બહાર ગેલેરીમાં ટુવાલ સૂકવતી, બપોરે કચરો ફેંકતી અને રાતે શયનખંડને સજાવતી સુશીલા દેખાતી. પછી ટુવાલથી શરીર લૂછતા સુંદરલાલ શિવલાલને દેખાતા. શિવલાલને જોઈ સુંદરલાલ કદીક ગેલેરીમાં ઊભા હોય ત્યારે હાથ ઊંચો કરતા. શિવલાલ પણ સિગરેટ હાથમાં રાખી હાથ હલાવતો.

શનિવારે સાડાચાર વાગે સુશીલા અનાજની દુકાને આવી ત્યારે શિવલાલ પણ ત્યાં હતો. સુશીલાએ સામાન ખરીદ્યો. બધો સામાન ઊંચકાય તેવો ન હોવાથી શિવલાલ એને મદદ કરવા આગળ આવ્યો ને અડધો ભાર ઊંચકી

સાથે ચાલવા લાગ્યો. હરીશ સદનના પગથિયાં ચડતાં સુશીલા બોલી. 'તમને તકલીફ આપી.'

શિવલાલ : 'એ તો પાડોશી તરીકેનો મારો ધર્મ છે.'

શિવલાલે સુશીલાનું ઘર જોયું ને સ્તબ્ધ થઈ ગયો. એની આંખ આગળ જાણે રહસ્યોનો ખજાનો ખૂલ્યો. પોતાની બારીમાંથી જે ઘર દેખાતું તે સળિયાને રેલિંગોથી તૂટેલા ભાગનું બનેલું હતું. એમાં માણસોનાં અડધાં શરીર ને સળિયાથી કપાયેલ કપડાં દેખાતાં. વર્ષોની ધીરજના ફળ રૂપે અંદરનું ચોખ્ખું ચકચકિત સ્વચ્છ ઘર જોવા મળ્યું. શિવલાલને ઊભેલો જોઈ સુશીલા બોલી :

'બેસોને, હું પાણી લઈ આવું.'

સુશીલાએ પાણીનો ગ્લાસ ટીપોય પર મૂક્યો ત્યાં એનો સાડીનો છેડો સરક્યો. એના પુષ્ટ સ્તનો પર શિવલાલની નજર ચોંટી ગઈ. વરસાદી વાદળો જેવાં સ્મૃતિના ઘેરાં સ્વપ્ન આંખ સામે તાદૃશ્ય થયાં. એને પ્રિયતમા ચંદ્રિકા યાદ આવી. પ્રેમમાં ક્યારેય સુખ હોતું નથી. ચંદ્રિકાનાં સ્તનો પર હાથ ફેરવવા માટે એણે દારુણ દુઃખ સહન કરેલું. પ્રેમને ચગદી નાખો, ચીમળાવી દો, બાળી ફેંકી દો, કચડી નાખો તો ય સમય જતાં તે નવપલ્લવિત થાય છે. ચંદ્રિકાને તે વર્ષો પછી પાછો મળ્યો ત્યારે હોસ્પિટલના ખાટલા પર તે કૃશ-કાય થઈ બેઠી હતી. નાકમાં ઑક્સિજનની ટ્યૂબ ભરાવેલી ખાટલાને કુંડાળું વળી પતિ, દીકરો, દીકરાની વહુ ને એની દીકરી વીંટળાઈ વળેલાં. એ કૃશ-કાયને જોઈને પણ શિવલાલને અદમ્ય આકર્ષણ થયેલું. મોં પરની ફિક્કી પારદર્શી ચામડી જોઈ ચુંબન કરવાની પ્રચ્છા થઈ હતી. પેટ નીચે સળવળાટ થયેલો. ચંદ્રિકા પ્રેમનું ઇજન આપતી હોય તેમ બોલી હતી.

'બહુ વખતે દેખાયો, નહીં ?'

શિવલાલ જવાબ આપે તે પહેલાં તે ફરી બોલી, 'મને મળવા માટે ઘણું કષ્ટ વેઠ્યું ને ! હવે ઉંમર થઈ એટલે શરીરને વ્યાધિ તો થવાનો જ.'

શિવલાલના મનમાં પડઘો પડ્યો. ઘણું કષ્ટ વેઠ્યું. કારણ મેં પ્રેમ કર્યો, તેં પણ છુપાઈને ખોબેખોબા મને પ્રેમ આપ્યો. બન્ને વચ્ચેના પ્રેમસેતુની કોઈને જાણ નહોતી. વર્ષો પહેલાં પાગલની જેમ એ પ્રેમમાં દુઃખી થયો હતો. હોસ્પીટલમાં ફરી અળસિયાની જેમ એ આખા શરીરે રોમેરોમ મ્હોરી ઊઠ્યો હતો.

રાજવાડામાં સસ્તા અનાજની દુકાન પર પહેલા માળે શિવલાલ રહેતો. શિવલાલની પત્ની પંદરમી ઑગસ્ટ ઓગણીસસો સુડતાળીસને દિવસે મરી ગઈ ત્યારથી શિવલાલ પણ સ્વતંત્ર થયો. તેની ઉંમર ત્યારે બેતાળીસ વર્ષની હતી. પોતાના એકના એક દીકરાને ઉછેરી મોટો કર્યો, નોકરીએ રખાવ્યો, લગ્ન કરાવ્યાં, પછી કંકાસનો કેર ઘરમાં ચાલુ થયો ત્યારથી એકલો રહેવા લાગ્યો. હાર્મોનિયમ પર જૂની ગઝલો ને સિનેમાનાં ગીતોની તરજ બેસાડી તે બપોરનો સમય વ્યતીત કરતો.

શિવલાલની નાની રૂમમાં એક ખાટલો રહેતો. આખાય દિવસનો મોટો ભાગ એ ખાટલામાં બેસી રહેતો. માત્ર સાંજે કેવડાબાગમાં અચૂક ફરવા જતો, સાંજના એ ભાગનું વ્યક્તિત્વ બદલાઈ જતું. બાગમાં જાણે કે વીજળીનો સંચાર થતો. છ વાગે લોકો જુદા જુદા બાંકડા પર બેસતા અને કરોળિયો જાળ ગૂંથે તેમ આગંતુકોની શાંતિથી રાહ જોતા. આઠ વાગ્યા પછી બાગમાં તરવરાટ આવતો. આવેલાં જોડાં ખૂબ ઝડપે બાગની ફરતે આંટા મારતા. આ સમય શિવલાલને ખૂબ ગમતો.

ઘરમાં ખાટલાની આજુબાજુ એણે પોતાનું વિશ્વ ગોઠવી દીધેલું. ખાટલાની નજીક રેડિયો. રેડિયા પર બુકએન્ડનો, કાગળનો ડબ્બો. એમાં જાતજાતની દવાઓ ને ગોળીઓ, ટેબલ પર ચશ્મા ને દિવસ રાત વાપરવા માટે લીલી શાલ. ખાટલો બારી પાસે રહેતો. ખાટલામાં પડ્યો પડ્યો શિવલાલ આખો રસ્તો જોઈ શકતો. સામે હજામની દુકાનમાં મોટો અરીસો હતો. એમાંથી સસ્તા અનાજની દુકાનમાં આવતા ગ્રાહકો અને કદીક અંદરના રૂમમાં વીજળીનો દીવો સળગાવ્યો હોય તો અનાજવાળાના આખા કુટુંબની દિનરાતની હિલચાલ જોઈ શકાતી. ખાટલાના ત્રાંસા ખૂણેથી એને હરીશ સદનની બીજા માળની ગેલેરી તથા એક બારી દેખાતી. એમાંથી નિખિલને સ્તનપાન કરાવતી, બહાર ગેલેરીમાં ટુવાલ સૂકવતી, બપોરે કચરો ફેંકતી અને રાતે શયનખંડને સજાવતી સુશીલા દેખાતી. પછી ટુવાલથી શરીર લૂછતા સુંદરલાલ શિવલાલને દેખાતા. શિવલાલને જોઈ સુંદરલાલ કદીક ગેલેરીમાં ઊભા હોય ત્યારે હાથ ઊંચો કરતા. શિવલાલ પણ સિગરેટ હાથમાં રાખી હાથ હલાવતો.

શનિવારે સાડાચાર વાગે સુશીલા અનાજની દુકાને આવી ત્યારે શિવલાલ પણ ત્યાં હતો. સુશીલાએ સામાન ખરીદ્યો. બધો સામાન ઊંચકાય તેવો ન હોવાથી શિવલાલ એને મદદ કરવા આગળ આવ્યો ને અડધો ભાર ઊંચકી

સાથે ચાલવા લાગ્યો. હરીશ સદનના પગથિયાં ચડતાં સુશીલા બોલી. 'તમને તકલીફ આપી.'

શિવલાલ : 'એ તો પાડોશી તરીકેનો મારો ધર્મ છે.'

શિવલાલે સુશીલાનું ઘર જોયું ને સ્તબ્ધ થઈ ગયો. એની આંખ આગળ જાણે રહસ્યોનો ખજાનો ખૂલ્યો. પોતાની બારીમાંથી જે ઘર દેખાતું તે સળિયાને રેલિંગોથી તૂટેલા ભાગનું બનેલું હતું. એમાં માણસોનાં અડધાં શરીર ને સળિયાથી કપાયેલ કપડાં દેખાતાં. વર્ષોની ધીરજના ફળ રૂપે અંદરનું ચોખ્ખું ચકચકિત સ્વચ્છ ઘર જોવા મળ્યું. શિવલાલને ઊભેલો જોઈ સુશીલા બોલી :

'બેસોને, હું પાણી લઈ આવું.'

સુશીલાએ પાણીનો ગ્લાસ ટીપોય પર મૂક્યો ત્યાં એનો સાડીનો છેડો સરક્યો. એના પુષ્ટ સ્તનો પર શિવલાલની નજર ચોંટી ગઈ. વરસાદી વાદળો જેવાં સ્મૃતિના ઘેરાં સ્વપ્ન આંખ સામે તાદૃશ્ય થયાં. એને પ્રિયતમા ચંદ્રિકા યાદ આવી. પ્રેમમાં ક્યારેય સુખ હોતું નથી. ચંદ્રિકાનાં સ્તનો પર હાથ ફેરવવા માટે એણે દારુણ દુઃખ સહન કરેલું. પ્રેમને ચગદી નાખો, ચીમળાવી દો, બાળો ફેંકી દો, કચડી નાખો તો ય સમય જતાં તે નવપલ્લવિત થાય છે. ચંદ્રિકાને તે વર્ષો પછી પાછો મળ્યો ત્યારે હોસ્પિટલના ખાટલા પર તે કૃશ-કાય થઈ બેઠી હતી. નાકમાં ઓક્સિજનની ટ્યૂબ ભરાવેલી ખાટલાને કુંડાળું વળી પતિ, દીકરો, દીકરાની વહુ ને એની દીકરી વીંટળાઈ વળેલાં. એ કૃશ-કાયને જોઈને પણ શિવલાલને અદમ્ય આકર્ષણ થયેલું. મોં પરની ફિક્કી પારદર્શી ચામડી જોઈ ચુંબન કરવાની ઇચ્છા થઈ હતી. પેટ નીચે સળવળાટ થયેલો. ચંદ્રિકા પ્રેમનું ઇજન આપતી હોય તેમ બોલી હતી.

'બહુ વખતે દેખાયો, નહીં ?'

શિવલાલ જવાબ આપે તે પહેલાં તે ફરી બોલી, 'મને મળવા માટે ઘણું કષ્ટ વેઠ્યું ને ! હવે ઉંમર થઈ એટલે શરીરને વ્યાધિ તો થવાનો જ.'

શિવલાલના મનમાં પડઘો પડ્યો. ઘણું કષ્ટ વેઠ્યું. કારણ મેં પ્રેમ કર્યો, તેં પણ છુપાઈને ખોબેખોબા મને પ્રેમ આપ્યો. બન્ને વચ્ચેના પ્રેમસેતુની કોઈને જાણ નહોતી. વર્ષો પહેલાં પાગલની જેમ એ પ્રેમમાં દુઃખી થયો હતો. હોસ્પીટલમાં ફરી અળસિયાની જેમ એ આખા શરીરે રોમેરોમ ઝ્હોરી ઊઠ્યો હતો.

સુશીલા : 'શું વિચારમાં પડી ગયા ?'

શિવલાલ : 'સુંદરલાલ, ક્યારે આવશે ?'

સુશીલા : થોડીવારમાં આવશે ત્યારે ચાહ મૂકીશ. તમે ઘર જુઓ. હું બાજુમાંથી નિખિલને લઈ આવું.

શિવલાલ દીવાનખંડમાંથી રસોડામાં ગયો ત્યાંથી શયનખંડમાં પ્રવેશતા ફરી સ્મૃતિઓ આગિયાની જેમ ઝબકવા લાગી. ચંદ્રિકાને પણ ગુલાબી ચાદર ગમતી. ચંદ્રિકાને સૂતી વખતે સદંતર અંધારું અનુકૂળ આવતું. એ હસતી ત્યારે હૃદયમાં શારડી ફરતી. ઉત્કટ અનુભવમાં દુઃખની લાગણીને વલોવાઈ જતું મન, લાચાર ભિખારી જેવી યાતના એને ફરી યાદ આવી. આ ઘર જાણે વર્ષોથી પરિચિત હોય તેમ એ ફરવા લાગ્યો.

સુશીલા, નિખિલ, સુંદરલાલ ત્રણેનો એકી સાથે પ્રવેશ થયો.

સુંદરલાલ : 'સુશીલાએ વાત કરી. તમે એનો સામાન લઈ આવ્યા.'

શિવલાલ : 'મને ઘણા વખતથી તમારે ત્યાં આવવાની ઇચ્છા હતી. અહીં આવ્યો ને ખૂબ આત્મીય લાગ્યું.

સુંદરલાલ : 'તમને બારીમાં બેઠેલા જોયા છે તે હાથમાં કશું કરો છો ?'

શિવલાલ માથું ધુણાવી નકારાત્મક જવાબ આપીને ખુરશી પર બેઠો. ધીમા અવાજે તેણે કહ્યું, 'આ શરીરને આરામ માફક આવી ગયો છે: વર્ષો સુધી કષ્ટ સહન કર્યું.'

સુંદરલાલ સહાનુભૂતિપૂર્વક : 'શિવલાલ, તમે અહીં સવારના આવો. આખો દિવસ આવો ને રાત્રે ઘેર જાઓ. આ કામ તમને ફાવે છે ?'

શિવલાલ : 'આવા ઉપકારનો બોજો મારે ઉપાડવો નથી.'

સુંદરલાલ : 'સુશીલાને જીજીબાઈ માફક નિખિલનો ઉછેર કરવો છે, મારી રોજબરોજની રીતરસમોનું ધ્યાન રાખવા એની પાસે વખત નથી. અમારે તમારી જરૂર છે.'

શિવલાલ ઉત્તર આપે ત્યાં ચાહ અને નાસ્તો લઈ સુશીલાએ રસોડામાંથી પ્રવેશ કર્યો. ગરમ ઢોકળાંનો ટુકડો એણે સુંદરલાલના મોંમાં મૂક્યો. ત્યાં જ પારણામાંથી નિખિલના રડવાનો અવાજ સંભળાયો એટલે તે ત્યાં દોડી.

સુંદરલાલ : 'નિખિલના આગમન પછી સુશીલા આર્યનારી તરીકે પોતાની ફરજો બજાવી શકતી નથી. અમારે તમારી મદદની જરૂર છે. શિવલાલ, સવારે

નાસ્તામાં તૈયાર કરેલ પૌંઆ બટાટા તું મને ચમચી વડે ખવડાવીશ ? સ્નાન કરી હું આવું ત્યારે ટુવાલ લઈ તું ઊભો રહીશ ? મારા માથામાં વેસેલીન નાખી માથું ઓળી આપીશ ?'

શિવલાલ : 'મને આ ઘર ચંદ્રિકાના ઘર જેટલું જ આત્મીય લાગ્યું છે. દિવસનો ઘણોખરો ભાગ અહીં ગાળવા હું તૈયાર છું. પણ સાંજે છ થી આઠ વાગ્યા સુધી કેવડાબાગમાં હું બે કલાક પસાર કરું છું. ત્યાં બાંકડા પર બેસી હું જાતજાતના માણસોની રાહ જોઉં છું. ત્યારે –"

ત્યાં તો છાતી પર વળગાડેલ નાના નિખિલ સાથે સુશીલાએ પ્રવેશ કર્યો. એણે શિવલાલની વાત સાંભળી હતી. એ બોલી : 'શિવલાલ, તમારે બાગમાં ફરવા જવાનો વખત થઈ ગયો છે. આવતી કાલે સવારે સાડા સાતે અચૂક આવી જજો.'

શિવલાલ સવારે સાડા સાતે 'હરીશ સદન'માં બીજે માળે હાજર થઈ ગયો. ગૃહજીવનની અટપટી વ્યવસ્થા સુશીલાએ એને સમજાવી. સોમવારે પટ્ટી-વાળો રૂમાલ, મંગળવારે રુંછાવાળો ટુવાલ, સવારનું છાપું વાંચતા સુંદરલાલની ડાબી તરફથી ચમચીમાં નાસ્તો લઈ મોંમાં મૂકવું, માથું ઓળતી વખતે વાળ એક તરફ કઈ રીતે ખસેડવા, છેલ્લે ઑફિસે જાય ત્યારે વિટામીનની ગોળી તે પાણીનો ગ્લાસ લઈ ઊભા રહેવું, આ દિનચર્યાની વિગતો શિવલાલે યાદ રાખી અને ઝીણવટથી અનુસરવા લાગ્યો. અઠવાડિયામાં તો સુશીલાના ગૃહસંસારમાં એ દૂધમાં સાકરની જેમ ઓગળી ગયો. હવે સુશીલા પોતાનો બધો સમય નિખિલને આપવા લાગી. નિખિલના ઓરડામાંથી એ ભાગ્યે જ બહાર આવતી.

શરૂઆતમાં શિવલાલ સુંદરલાલથી અભિભૂત હતો તેથી જવલ્લે જ વાત કરતો, સુંદરલાલની સેવાને એની જીવનચર્યામાં સર્વોપરી ગણતો. રાત્રે સુંદરલાલ શયનખંડમાં ઊંઘવા જતા ત્યારે શિવલાલ એમના પગ દાબતો. સુંદરલાલ બે ત્રણ મહિના પછી એક દિવસ બોલ્યા, 'શિવલાલ, પૂર્વજન્મનો ઋણાનુબંધ છે, તું મારી સેવા કરે ને તારા હાથનો સ્પર્શ થતાં જ મારા રોમરોમમાં તારી ઝંખના જાગે.' શિવલાલ કંઈ બોલ્યો નહીં. થોડા દિવસ રહીને શિવલાલે કહ્યું.

'સુંદરલાલ, તમે ઋણાનુબંધની વાત કરી તો એ ઉભયપક્ષે હોઈ શકે. પ્રેમ પતંગના કાગળ જેટલો જ નાજુક હોય છે. થોડો વખત આકાશ અને સ્વર્ગની સહેલ કરાવે પછી કપાય, ફાટે, ઝાડમાં ભરાય. સ્વર્ગનો સુખદ અનુભવ અને પછી માત્ર સ્વપ્ન.'

સુંદરલાલે શિવલાલને પોતાના તરફ ખેંચ્યો. એના વાળમાં આંગળીઓ ફેરવી ખટલામાં પોતાના બાજુમાં સૂવા કહ્યુ. શિવલાલે આનાકાની કરી નહીં.

સુંદરલાલ સાથે બધો જ વખત કાઢી શકાય તે ઇચ્છા સાથે શિવલાલ ઘણીવાર હરીશ સદનમાં રોકાઈ જતો. બન્ને જણા ક્યારેક ભૂતકાળની વાતો કરતા. સુંદરલાલ પોતાનું લગ્નજીવન, સુશીલાનું રામાયણપારાયણ, ઑફિસની શરૂઆતનાં મુશ્કેલી ને છેલ્લે નિખિલનું આગમન વર્ણવતા.

શિવલાલના લગ્નજીવનની શરૂઆત જ કંકાસ અને કજિયાથી થયેલી પત્ની જોડેના ઝઘડાથી કંટાળ્યો ને ચંદ્રિકા સાથેની મુલાકાત. ચંદ્રિકા તરફનો ઝંઝાવાત જેવો પ્રેમ વિ. વિ.

એક સાંજે શિવલાલ પોતાના ઘરેથી હાર્મોનિયમ લઈ આવ્યો. સુંદરલાલ સોપારીનો ચૂરો ખાઈ ખાટલામાં બેઠા.

શિવલાલ : 'સુંદરલાલ, આજે તમારે કોઈક ગીત ગાવું પડશે.'

સુંદરલાલ : 'શિવલાલ, મારો કંઠ સારો નથી પણ એમાંથી સચ્ચાઈનો રણકો જરૂર બહાર આવશે.' હાર્મોનિયમ પર શિવલાલની આંગળીઓ રમવા લાગી ધ્રૂજતા કંઠમાંથી નીકળતા શબ્દોનો જાદુ શિવલાલ પર પથરાવા લાગ્યો. સુંદરલાલના મોં પર અપાર્થિવ તેજ પથરાયું. તે રાત્રિએ બન્ને સાથે સૂતા ત્યારે તેમને લાગ્યું કે હવે બે ખોળિયાંને એક જ આત્મા જોડતો હતો.

શિવલાલ અને સુંદરલાલ વચ્ચે ઘનિષ્ઠતા વધતી ચાલી. એક વાર શિવલાલ સુંદરલાલ મોડી રાતે વાતો કરતા હતા.

શિવલાલ : 'સુંદરલાલ, તમે જિંદગીમાં આવ્યા ત્યારથી ચંદ્રિકાનો ચહેરો મનોમન ઝાંખો થવા લાગ્યો છે. એની જગ્યાએ તમારો ચહેરો દેખાય છે.'

સુંદરલાલ : 'શિવલાલ, મારા તરફનું તારું આકર્ષણ, તારી એકલતાને લીધે છે કે પછી તું મારા પ્રેમમાં પડ્યો છે તે નક્કી કરવું મુશ્કેલ છે.'

શિવલાલ : 'જિંદગીમાં આપણે રાહ જોતા હોઈએ છીએ. એક ચહેરો એની ખોજ ચાલ્યા કરતી હોય છે. કેવડાબાગમાં સાંજે જાઉં છું ત્યાં પણ હું એ જ શોધું છું. વાટ જોઉં છું. તમને મળ્યો સાથે દિવસો ગાળ્યા તો લાગે છે મારી શોધનું અંતિમ સ્થાન આવી ગયું છે. તમારો ચહેરો મારા શ્વાસો-ચ્છ્વાસ ભેગો વણાઈ ગયો છે.

સુંદરલાલ : 'તને આલિંગન આપું છું, તારી સાથે શય્યાસુખ ભોગવું છું ત્યારે હું સુશીલાને નવા સ્વરૂપે તારામાં જોઉં છું.

શિવલાલ : 'તમે મને શિવલાલ તરીકે જોતા નથી. ક્યાંક કશુંક ખૂટે છે. મારા પ્રેમનો પડઘો ઊઠીને તરત શમી જાય છે. એનો બુલંદ અવાજ મારા કાને અથડાતો નથી. તે છતાંય જેટલું મળે છે એનું દુઃખ મને આવકાર્ય છે.'

સુંદરલાલ : 'તારા સહવાસમાં મને સુખ, હૂંફ અને તાજગી મળે છે.'

શિવલાલ : મારા પ્રેમમાં હકનો દાવો છે તથી એ દુષ્કર્તા છે. તમરું મોં જોઉં છું ત્યારે કેટલીય વાર મારી જાતને પૂછું છું કે પ્રેમ કઈ જગ્યાએ છુપાઈ બેઠો છે. વાળમાં નાકના નસકોરા પાસે, આંખના પલકમાં કે હડપચીના વળાંકમાં,...ખબર પડતી નથી.'

હવે સુંદરલાલ ઑફિસમાંથી વખતસર આવતા. પોતાના ધ્રૂજતા કંઠે ગીત લલકારતા ને શિવલાલ હાર્મોનિયમમાંથી થોડા બેસૂરા અવાજે એમને સંગત આપતો. સંગીત તો તેમના પ્રેમનું બહાનું હતું. શિવલાલને સુંદરલાલના ધ્રૂજતા કંઠમાંથી નીકળતા શબ્દોનું અદ્ભુત આકર્ષણ થતું. સુંદરલાલ એની હાર્મોનિયમ વગાડવાની છટા અને ઉસ્તાદી પર જીવ ન્યોછાવર કરવા તૈયાર હતા. બંનેનો પ્રેમ ત્રણ વરસમાં ખૂબ ફૂલ્યોફાલ્યો.

રાત્રિના સમયે શિવલાલ અને સુંદરલાલ હાથમાં હાથ લઈ. આંખમાં આંખ પરોવી વાતો કરતા હતાં ત્યાં સુશીલાએ પ્રવેશ કર્યો. એણે સુંદરલાલને કહ્યું.

'હવે શિવલાલની આપણા જીવનમાં જરૂર નથી નિખિલ મોટો થયો છે. પહેલાની જેમ મારી સઘળી ફરજ બજાવવા હું આતુર છું.'

બંને મિત્રોને વજ્રપાત થયો. બન્નેના હાથ છૂટા પડ્યા.

સુશીલા : 'છેલ્લા ઘણા વખતથી મને લાગે છે કે શિવલાલ મારું સ્થાન લેવા ઝંખે છે ને તમારું આકર્ષણ શિવલાલ તરફ વધતું જાય છે.'

શિવલાલ : 'સુંદરલાલ જ્યારે ગીત ગાય છે ત્યારે મારી નજર સમક્ષ મારી વેરાન જિંદગીનો ચિતાર ખડો થાય છે. માંગીભીખીને મળેલા ચંદ્રિકાના પ્રેમ સિવાય આ મારી જિંદગીમાં મને મળ્યું છે પણ શું? છેલ્લા ત્રણ વર્ષથી સુંદરલાલનો સ્નિગ્ધ સ્નેહાળ પ્રેમ મને લાધ્યો છે. હવે એનો પણ મારે ત્યાગ કરવાનો. મારું હૃદય તમે તોડી નાખ્યું છે. કાળજાના કટકા કર્યા

છે, માથે સીંક ઝીંકી છે. મારા પ્રેમનો અગ્નિ ભભૂકી ઊઠયો છે, આ હૃદય આંગળીએ. સુંદરલાલના સ્પર્શ માટે ઝંખશે, તડપશે, ત્યારે એમને હું કેમ વારીશ ?'

સુંદરલાલ : 'શિવલાલ, તું તો રસ્તો ભૂલ્યો છે. તારી સાથેના સહવાસમાં મેં તને સુશીલા તરીકે જ જોયો હતો. હવે સુશીલા આવી ગઈ છે તો એનું સ્થાન પરત આપવું એ તારો ધર્મ છે.

શિવલાલ : 'ત્રણ વર્ષ તમારા માથામાં વેસેલિન નાખ્યું છે. વાળ ઓળી આવ્યા છે. તે સવાલ હાથની આંગળીઓ કરશે અને તમને ઝંખશે ત્યારે તેમને હું શું જવાબ આપીશ ?'

સુશીલા કટાક્ષપૂર્વક : 'આર્યનારીને પદભ્રષ્ટ કરવા માગો છો ?'

શિવલાલ : 'સુંદરલાલના બાહુપાશમાં જકડાયેલ શરીર યાતનાભરી ચીસો પાડશે તેનું શું ?'

સુંદરલાલ : 'આપણી લેણદેણ હવે પૂરી થઈ છે.'

શિવલાલ : 'હજુ હિસાબ ચૂકવવો બાકી છે.' કહી એ સડસડાટ હરીશ સદનનો દાદરો ઊતરી ગયો.

શિવલાલ પોતાના રૂમમાં આવી રહેવા લાગ્યો. હવે એ આખો દિવસ લીલી શાલ ઓઢી ખાટલા પર સૂનમૂન થઈ બેસી રહેતે. બારીની બહાર જોવાની ઉત્કંઠા પણ મરી પરવારી હતી પહેલાં તો એ આવા સમયે ચંદ્રિકાના વિચારોમાં ડૂબી જતો. હવે તો એ સહારો પણ તૂટી ગયો. સુંદરલાલ એના વ્યક્તિત્વ પર સંપૂર્ણપણે છવાઈ ગયા હતા. બન્ને સાથે બેઠા હોય, હાર્મોનિયમમાંથી સૂરો નીકળે. ચમચીથી એકમેકને નાસ્તો કરાવે. સાથળ પર ગોણી ગોઠવી પાનાં રમે, ચંદ્રિકાના પ્રેમની ગોષ્ઠી થાય. એણે નેશનલ સેવિંગ્સ સર્ટિફિકેટના ચક્રવૃદ્ધિ વ્યાજ અને ફિમતા કોર્પોરેશનના સરવૈયાના આવતી ખાધની વાતો એને વારંવાર ફિલ્મ માફક નજર સમક્ષ તરી આવતી દેખાઈ. બે ત્રણ દિવસ તો સાંજે ૭ વાગે એ કેવડાબાગમાં પણ ગયો નહિ.

ત્રીજે દિવસે સાંજે પાંચ વાગ્યે એ ઊઠયો. ચાહ બનાવી.

સુંદરલાલે એને બનાવટી પ્રેમ કરી છેતર્યો હતો. સુશીલાની ગેરહાજરીને કારણે એમણે શિવલાલની લાગણીઓનો દુરુપયોગ કર્યો હતો. એમણે જ એને નિમંત્રણ આપેલું તેથી ગુલાબી ચાદરમાં એનું મન લપેટાયું હતું. વિચારતાં

સુંદરલાલ પર એનો વેરનો અગ્નિ ભભૂકી ઊઠ્યો. એવું કરવું કે સુંદરલાલનું જીવન ભસ્મીભૂત થઈ જાય. એવા વિચારોમાં ગરકાવ થઈ એ બાજવાડાથી કેવડાબાગ તરફ વળ્યો.

વિધિના ખેલના પણ કેવા સંકેત હોય છે! એક બાજુ સુંદરલાલના વર્તનથી ઉપેક્ષિત મનોજ કેવડાબાગના બાંકડા ઉપર બેઠો છે ને એ જ બાંકડા ઉપર શિવલાલ આવીને બેસે છે. શિવલાલ એની ટેવ મુજબ બધે નજર નાખે છે અને ત્રાંસી આંખે મનોજને જુએ છે. દરરોજ આવનાર વ્યક્તિ નથી એ ખાતરી કરી પોતાના વિચારમાં ડૂબવા સમાધિસ્થ થવા જાય છે ત્યાં મનોજનો બબડાટ એને સંભળાય છે :

'ઉપેક્ષા–ત્રણ વર્ષ સુધી મારી ઉપેક્ષા થઈ. ઑક્સફર્ડ ડીક્શનરીનાં પાનેપાનાં ખૂંદી વળ્યો, ટાઈપ કરેલાં કાગળોને પારેવાં જેમ ફફડાવી દીધાં. ઘંટડી મારી સારા સ્પેલીંગ ગોખાવ્યાં. ઈશ્વરની જેમ એની ભક્તિ કરી. પણ સાલાએ મને પ્રેમથી એક વાર પણ બોલાવ્યો નહીં. ત્રણ વર્ષમાં પગાર વધારો નહીં, એની ઑફિસ સળગાવી નાખી, ઉંટરે ઉંટરે એને ફટકારી પછી જોઉં છું એને કેવો આનંદ આવે છે. સુંદરલાલ, તારો કાળ નજીક આવી ગયો છે. હવે માત્ર ગણતરીના દિવસોમાં મારા હાથે તારું મૃત્યુ થશે.'

શિવલાલે સુંદરલાલનું નામ સાંભળ્યું ને મનોમન વિચારી રહ્યો. 'આ મારો જ સુંદરલાલ કે?' મોટેથી મનોજને ઢંઢોળતો હોય તેમ એ બોલ્યો.

'સુંદરલાલ કોણ? કોને માટે તમે આ પાગલ થઈ બબડાટ કરો છો? આ જાહેર જગ્યામાં ખૂનની ધમકીઓ આપશો તો…'

મનોજ : 'સુંદરલાલ શાહ ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટની વાત કરું છું. બાજવાડામાં રહે છે ને વાડીમાં તેમની ઑફિસ છે.'

શિવલાલ વધારે જાણવાની ઉત્સુકતાથી — 'તે એને ને તમારે શું સંબંધ છે.'

મનોજ : 'એની ઑફિસમાં હું ટાઈપીસ્ટ તરીકે કામ કરું છું.'

મનોજે પોતાની વીતકકથા સંભળાવી ને શિવલાલની આંખોમાં આંસુ આવી ગયાં. એને તો સુંદરલાલનો ત્રણ વર્ષ સતત પ્રેમ મળેલો પણ આ યુવાન હૃદયને તો માત્ર ઉપેક્ષા, ઉપાલંભ ને કટાક્ષ મળ્યા. એના જીવતરને ઝેર કરી નાખનાર સુંદરલાલ પર એનો ગુસ્સો જ્વાલાગ્નિ માફક પ્રજ્વલિત થઈ ગયો.

મનોજે વિચાર્યું જો સુંદરલાલનું ખૂન કરવું હોય તો આટલું જરૂરી છે.

(૧) જાહેર જગ્યામાં ખૂન કર્યું હોય તો ખૂની તરીકે એ પકડાય નહીં, નાસીને ટોળામાં ગુમ થઈ જવાય.

(૨) એ જગ્યાએ પોતાની હાજરી આકસ્મિક હોવી જોઈએ.

(૩) રાત્રિનો સમય અનુકૂળ રહે.

(૪) ખૂનની જગ્યાએ પોતાની હાજરીનું ક્યાંય નિશાન રહેવું જોઈએ નહીં.

શિવલાલે મનોજને ઊંડા વિચારમાં ડૂબેલો જોઈ એને કહ્યું.

'આવતી કાલે આ જ સમયે અહીં જ હું તમને મળીશ.' કહી તે પોતાના ઘર તરફ ચાલ્યો.

મનોજે પોતાની યોજના મનોમન ગોઠવી.

(૧) બાજવાડામાંથી સુંદરલાલ સવારે ઑફિસે જવા નીકળે કે એમને ધક્કો મારી મોટર નીચે કચડી નાખવા.

(૨) ઑફિસમાંથી સાંજે ૬–૦૦ વાગે રિક્ષા કરી ઘેર જતા હોય ત્યારે ગુંડા પાસે માર મરાવી એના બંને પગ ભાંગી નાખવા.

(૩) અંધારામાં ઑફિસના દાદરા પરથી હડસેલો મારી છેક નીચે ગબડાવી દેવા.

ઉપરની યોજના લાંબી ચાલી નહીં. એણે ફરી બાંકડા પર જોયું તો ત્યાં કોઈ હતું નહીં. એ ઘર તરફ ચાલવા લાગ્યો.

બીજે દિવસે નિશ્ચિત સમયે શિવલાલ હાજર થઈ ગયો. મનોજને એણે ઊંડા વિચારમાં ડૂબેલો જોયો. શિવલાલે બાંકડા પર બેસતાં કહ્યું. 'મારું નામ શિવલાલ છે. સુંદરલાલે મારો હૃદયભંગ કર્યો છે. તમારી વાત સાંભળી મારે ફરિયાદ કરવાનો હક્ક નથી. મને ત્રણ વર્ષ સુધી તો સુશીલા જેટલો જ પ્રેમ મળ્યો છે. જ્યારે અમારો પ્રેમ ચરમ સીમાએ નજીક પહોંચ્યો ત્યાં જ મારા હૃદયને એમણે ધક્કો માર્યો.'

સુંદરલાલની ક્રૂરતા અંગે હવે બે મત નથી જાણી મનોજને ખુશી ઊપજી.

શિવલાલે મનોજને પોતાના સંબંધ વિશે વિગતવાર જણાવ્યું. એમની પહેલી મુલાકાત, ઘરમાં આગમન, સર્વસ્વ ન્યોછાવર કરીને સુંદરલાલની કરેલી

સેવા, બંને જણાના આલિંગનો, ચંદ્રિકાનો ભુંસાઈ ગયેલો ચહેરો, સુંદરલાલના વેસેલીનયુક્ત વાળમાંથી ડોકાતું શ્યામ મોં, નિખિલનો ઉછેર, જીજીબાઈની કક્ષાએ પહોંચવાની સુશીલાની તમન્ના ને છેલ્લે આર્યનારી તરીકે એનું પુનરાગમન.

શિવલાલ : 'તારે વેર અવશ્ય લેવું જોઈએ. એમાં હું તને પૂરેપૂરો સાથ આપીશ. આ માટેની તારી પૂર્વતૈયારીઓ શી છે ?'

મનોજ : ત્રણ મહિના પહેલાં મેં જાપાનીસ લાઈટર મંગાવેલું તે આવી ગયું છે તે ઉપરાંત ઉત્તમ પોલાદમાંથી બનાવેલ સોયો ને પિસ્તોલ તથા હંટર મેં તૈયાર રાખ્યા છે.

શિવલાલે બાગમાં ફરતા ચાહવાળાને બોલાવ્યો. બે કપ 'કડકમીઠી'નો ઓર્ડર આપ્યો.

શિવલાલ : 'તારે મને આખી યોજના સમજાવવી પડશે. હું તને ક્યાં ને કેવી રીતે મદદ કરી શકું તે જણાવ.'

મનોજ : 'મારા મનમાં ખૂનનો નકશો સ્પષ્ટ છે. હું અનુકૂળ સમયની રાહ જોઈ રહ્યો છું.'

થોડા દિવસો બાદ એ અનુકૂળ સમય આવી ગયો.

સુંદરલાલ ઑફિસના કામ માટે મુંબઈ જવાના હતા. એમની ટ્રેનની ટિકિટ લેવા તેમણે મનોજને મોકલ્યો. મનોજ ટિકિટ લઈ આવ્યો. બુધવારે રાતે નવ વાગે દહેરાદૂન એક્સપ્રેસમાં મુંબઈ જવા માટે સુંદરલાલ નીકળશે. એમની બોગી નં. ૩૪૩૫.

શિવલાલે બુશકોટ અને પેન્ટ પહેરી લીધાં. પોતાના ઘરના નાકે રાતના આઠ વાગે એ જીપની રાહ જોતો ઊભો રહ્યો. બે મિનિટમાં આખાય રસ્તાને અજવાળું દેતો મોટરનો પ્રકાશ પડ્યો. જીપ આવીને ઊભી રહી. અંદરથી મનોજ બહાર આવ્યો અને શિવલાલને જીપમાં બેસાડી દીધો. શિવલાલે પૂછ્યું.

'બધું બરાબર તૈયાર છે ને ?'

મનોજ : 'હા, આપણે લગભગ અડધા કલાકમાં સિયાગામ પહોંચી જઈશું.'

ચંદ્રમાના પ્રકાશથી અજવાળેલ રસ્તા પર જીપ પુરપાટ દોડતી હતી. જીપનો પ્રકાશ પડવાથી વૃક્ષો ચમકી જતાં હતાં. તેઓ અડધા કલાક પછી સિયાંગામ પહોંચી ગયા. ગામને છેવાડે મનોજે જીપ ઊભી રાખી અને શિવલાલને

ડ્રાઈવરની સીટ પર આવી જવા કહ્યું. મોટરમાં જ મનોજ કપડાં બદલવા લાગ્યો. શરીર પર કાળા કપડાંનો ઝભ્ભો, બનાવટી દાઢી અને મૂછ લગાડી દીધાં. મોટાં ગમબૂટ પહેરી સજ્જ થઈ ગયો. મિથાંગામ સ્ટેશને એક અંધારા ખૂણામાં ગાડી ઊભી રાખી. બંને જણ ચૂપચાપ રાહ જોવા લાગ્યા. બન્નેમાંથી કોઈ પણ એક શબ્દ બોલતું ન હતું. કાગડોળે તેઓ ટ્રેનની રાહ જોતા હતા. સ્ટેશનના દરવાજા નજીક ઘોડાગાડીની લાઈન ઊભી હતી. થોડા પેસેન્જરો ટિકિટ બારી પાસે ઊભા હતા.

સાડાનવના સુમારે સ્ટેશનની છેક છેવાડેના ભાગમાં કાંટાળી વાડ વટાવી મનોજ અંદર કૂદ્યો. એ જ્યાં ઊભો હતો ત્યાં અંધકાર હતો. પોતાને કોઈ જોઈ જાય નહીં તેથી તે એક ઝાડની ઓથે ઊભો રહ્યો. કાળી ચીસો મારતી ગાડી સ્ટેશને દાખલ થઈ. મનોજ ઝીણવટપૂર્વક ડબ્બાના નંબર જોવા લાગ્યો. એ ઊભો હતો ત્યાં ફર્સ્ટક્લાસનો ડબ્બો ૩૪૩૫ આવ્યો. ડબ્બામાંથી એક માણસ ઊતર્યો. સુંદરલાલના ડબ્બામાં જ એ બેઠેલો હતો. મનોજે બારીકાઈપૂર્વક ઝાડની ઓથેથી ડબ્બાની અંદર જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સુંદરલાલે પોતાનો સૂટ કાઢી નાખેલો. એની જગ્યાએ સુંદર પહેરણ દેખાતું હતું. નીચેના ભાગમાં સેંધો હતો કે પછી ધોતિયું એ મનોજને દેખાયું નહીં.

બે મિનિટ થઈ ને ગાડી ચાલવા લાગી. હજુ ધીમી ગતિએ ચાલતી હતી. એટલી વારમાં જ મનોજે ડબ્બાનો હળિયો પકડી લીધો. પગ વડે બારણું હડસેલી અંદર દાખલ થયો. અંદર દાખલ થતાં જ તેણે મોં પર બુરખો પહેરી લીધો. આજુબાજુ કોઈ પસાર થતું નથી એની ખાતરી કરી લીધી. બોગી ૩૪૩૫માં સુંદરલાલનો કંપાર્ટમેન્ટ નં. A હતો. એમાં માત્ર બે જણનો જ સમાવેશ થઈ શકે. ભાગ્યવશાત્ ત્યાં કોઈ હાજર નહોતું કે પછી મનોજે બે ટિકિટ લઈને એક સુંદરલાલને આપી અને બીજી ટિકિટ પોતાની પાસે રાખેલી એની શિવલાલને પણ ખબર નહોતી. જો કે મનોજે આખી યોજના ખૂબ ચોકસાઈપૂર્વક વિચારી રાખેલી તેથી આ બાબત તેના ધ્યાન બહાર નહીં જ ગઈ હોય.

સુંદરલાલના કંપાર્ટમેન્ટમાં મનોજ દાખલ થયો. દાખલ થતાં જ એણે સ્ટોપર બંધ કરી દીધી. સ્ટોપરનો અવાજ સાંભળી સુંદરલાલ ચમકી ગયા એમણે જોયું તો સામે કાળાં કપડામાં બુરખો પહેરી એક વ્યક્તિ ઊભી હતી. એ ગભરાઈને ગાડી બંધ રાખવા માટે સાંકળ ખેંચવા ઊભા થયા. એમના

હાથમાંની ચોપડી નીચે પડી ગઈ. મનોજે સુંદરલાલને કહ્યું.

'સુંદરલાલ, આકળા થવાની જરૂર નથી. સાંકળ ખેંચવી રહેવા દો.' એમ બોલી મનોજે મોં પરનો બુરખો તથા ખોટી દાઢી મૂછ કાઢી નાખ્યાં.

સુંદરલાલ : 'મિ. પટેલ, તમે બાલિશ મશ્કરીઓ છોડી દો. આટલી રાત્રે મારા ડબ્બામાં શા માટે આવ્યા છો ? શું મને ડરાવવા માગો છો કે ?'

મનોજ : 'સાહેબ, છેલ્લાં ત્રણ વર્ષથી તમે મને સતત ડરાવ્યો છે તો હવે કદાચ તમારો વારો પણ આવે ને ?'

સુંદરલાલ : 'મિ. પટેલ, મને તારું વર્તન બિલકુલ પસંદ નથી. આ રીતે મારી સાથેનો વર્તાવ ચાલુ રહેશે તો મારે તમને નોકરીમાંથી છૂટા કરવાની ફરજ પડશે.'

મનોજ : 'સાહેબ, આ નીચે પડેલી ચોપડી ઉપાડીને જોઉં છું તો એમાં નગ્ન યુવતીઓના ફોટા છે. તમને પણ આ ઉંમરે આ શોખ હશે એની ખબર નહોતી.'

સુંદરલાલ : 'મિ. પટેલ, હું તમારી સાથે વાતો કરવા બિલકુલ તૈયાર નથી.'

મનોજ : 'સાહેબ, આજે તો હિમ્મતપૂર્વક વાતો કરવાની તૈયારી કરી હું આવ્યો છું. તમારે તો મારું સાંભળવાનું અને હું કહું તે મુજબ વર્તવાનું જ રહેશે.'

સુંદરલાલ ચૂપ રહે છે. મનોજ પોતાના ગમબૂટમાંથી હંટર કાઢે છે, અને સીટ પર વ્યવસ્થિત રીતે મૂકે છે. એની બાજુનાં કોટના ખિસ્સામાંથી એક રિવૉલ્વર, એક લાઈટર અને પેકેટમાં વીંટાળેલો એક લાંબો સોયો કાઢે છે.

સુંદરલાલ કૌતુકથી આખી ક્રિયા જોયા કરે છે.

મનોજ બોલ્યો : 'સાહેબ, તમારું ખૂન કરવાની યોજના હું છેલ્લાં બે વર્ષથી ઘડતો હતો. તેનો અમલ કરવાનો છે. આ ખૂનમાં તમારી અનુકૂળતા મેં પૂરતી ધ્યાનમાં રાખી છે. ચાર રીતે ખૂન થઈ શકે એમાં તમારી પસંદગીનો સવાલ છે.

(૧) આ છે સાયલેન્સરવાળી બંદૂક. હિંદુસ્તાનની બનાવટ નથી. ખાસ ઇંગ્લેંડથી મંગાવેલી. એમાં બંદૂક ફૂટવાનો અવાજ સુદ્ધાં થાય નહીં. ઘણી

બધી ડિટેક્ટીવ નવલકથામાં હવે આ જ જાતની બંદૂકો વપરાય છે. તેમાં સાયલેન્સર ચડાવતાં આવડવું જોઈએ. નિશાનબાજીની બહુ જરૂર નથી કારણ કે બે ત્રણ ફૂટના અંતરેથી જ તમે એક સાથે ત્રણ ગોળી છોડી શકો.'

(૨) "બીજું છે. આ જાપાનિસ લાઈટર. અણુશક્તિની મદદથી ચાલતું આ લાઈટર બનાવવાને જાપાનિસ કંપનીને ત્રણ વર્ષ લાગ્યાં હતાં. એની એક જ્વાળા કોઈ પણ વસ્તુને ભસ્મીભૂત કરી નાખવા પૂરતી છે. સાડા ત્રણ મિનિટમાં માણસનું શરીર ઢગલો રાખ થઈ જાય."

એમ બોલી મનોજે લાઈટર સુંદરલાલના હાથમાં આપ્યું. લાઈટર ઝાંખા ભૂરા રંગનું હતું. સુંદરલાલે થોડી વાર હથેળીમાં રાખી લાઈટર પાછું આપ્યું.

"આ લાઈટરની ચાંપ અહીં છેક નીચે છે. વળી એમાં અનેક જાતની જ્વાળા કરવાની જુદી જુદી ચાંપો છે. મનુષ્યને મારવા માટે ત્રણ ફૂટ લાંબી સીધી સોય જેવી જ્વાળા આમાંથી નીકળે છે."

"આ છે સોયો. એક ડિટેક્ટીવ નવલકથામાં આ જ પ્રમાણે એક માણસ ટ્રેનમાં જાય છે. રાત્રે ભેદી પડછાયો ડબ્બામાં ઘુસી જાય છે. સૂતેલા માણસના મોંમા ડુચો દાબી દઈ અને ગળામાં સોયો ઘોંચી દે છે. સોયો કાઢતી વખતે એકાદ બે લોહીના ટીપાં જ એના ગળા આગળ પડેલાં, ખૂનીને શોધવામાં ડિટેક્ટીવને ઘણી મુશ્કેલી પડી હતી."

બોલતી વખતે મનોજે પડીકું છોડી પાતળી લાંબી સોય દેખાડી.

"અને છેલ્લે આ હંટર મેં વિષ પાઈને ઉછેર્યું છે. એનું વિષ શરીરનાં રોમેરોમમાં ફેલાય છે. એના ત્રણ ફટકાથી પાંચેક મિનિટમાં કોઈપણ હષ્ટપુષ્ટ માણસ મરણને શરણ થઈ જાય. તમારું મૃત્યુ તો સાડાત્રણ ફટકાનો માર ત્રણ મિનિટથી વધુ ખમી શકશે નહિ."

આમ બોલી મનોજે સુંદરલાલ સામે જોયું. એની આંખમાં વિષનાં ભડકા હતા.

સુંદરલાલ બોલ્યા, "મનોજ, મારું મૃત્યુ સમીપ આવી ગયું છે. એ માટે તારી તૈયારીઓ પણ પૂરતી છે. માત્ર અફસોસ એ બાબતનો છે કે હું પોતે તૈયારી કરી આવ્યો નથી. હું નગ્ન યુવતીઓના ફોટા જોવામાં ગુંથાયેલો હતો. સુશીલાની હાજરીમાં આવી રીતે ફોટા જોવાનું શક્ય નથી બનતું કારણ એને ઈર્ષ્યા આવે છે. આજે મને થયું કે નિરાંતે આ ફોટાઓ જોઈશ. માત્ર મને

૭ દિવસની મહેતલ જોઈએ છે. ૭ દિવસમાં હું મારો સંસાર આટોપી લઈશ. બે દિવસ ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટની કોન્ફરન્સમાં જવું છે, અને બીજા ચાર દિવસ સુશીલા ને નિખિલ જોડે ગાળવાં છે. છેલ્લા દિવસે ભજનનો પ્રોગ્રામ રાખીશ."

મનોજ કટાક્ષમાં હસતાં હસતાં બોલ્યો, "ઑફીસમાં આ જ રીતે નરમ થઈને વાત કરતા હો તો કેવું ?"

સુંદરલાલ : 'સાક્ષાત્ યમદેવ જેની સમક્ષ ઊભો હોય તે કઈ રીતે કરડા રહીને વાત કરી શકે ?'

મનોજ : 'તમે ક્યા શસ્ત્રથી મારવા માંગો છો એ તમારી પસંદગીનો સવાલ છે.

સુંદરલાલ : 'મને હંટરનો માર વધુ પસંદ છે. એમાં થતી પીડાનો આનંદ ઉભય પક્ષે સારી રીતે માણી શકાશે.'

મનોજ : 'તો હવે પાલેજ સ્ટેશન આવી ગયું છે. આવતા શનિવારે રાતના નવના સુમારે તમારા ઘર આગળ જીપ લઈને ઊભો રહેશે. વચન ભંગ કરતા નહીં.'

સુંદરલાલ : 'રઘુકૂળ રીત સદા ચલી આયી પ્રાણુ જાય પર વચન ન જાઈ.'

મનોજ પાલેજ સ્ટેશન પર ઊતરી પડે છે અને સ્ટેશન બહાર ઊભો રહે છે. આજુબજુ સર્વત્ર અંધરું છે. સ્ટેશન પર માણસોની અવરજવર ઓછી થઈ ગઈ છે. એકાદ ટાંગાવાળાએ એને કયાં જવું છે એમ પૂછ્યું પણ ખરું. એણે ડોકું હલાવીને ના પાડી. થોડીવારમાં પૂરઝડપે આવતી જીપ દેખાઈ. શિવલાલે જીપ મનોજની પાસે ઊભી રાખી ને પૂછ્યું.

"કેમ, કામ પતી ગયું કે ?"

મનોજે ડોકું ધુણાવી ના પાડી, અને બોલ્યો, "આવતા શનિવારે તારે જીપ લઈ એને ઘરે રાત્રે જવું પડશે."

શિવલાલ બોલ્યો, "મેં મકાનની તપાસ પહેલેથી જ કરી રાખી છે. મકરપુરા નજીકની મસ્જિદ ફરતે કોટ છે ત્યાં નિર્જન જગ્યા છે. આપણને કોઈ પણ જાતનો વાંધો આવશે નહીં."

સુંદરલાલ : "ખલનાયકની ભૂમિકામાં તું હજુ કાચો છે. તારા હૃદય પણ સ્નેહ અને મૈત્રીના તાણાવાણા વિંટળાયેલા છે. તેથી જ તો મૃત્યુ જે દિવસની રાહ તું જોતો હતો એ દિવસ આવી પહોંચવા છતાં તું રાહ સાથે વાતો કરવા માંગે છે. ધિક્કારને જુગુપ્સા અને ઘૃણામાં ફેરવી નાખવા હજુ સમર્થ થયો નથી."

શિવલાલ ડાબા હાથની આંગળીને હોઠ પર ફેરવતાં,

"મનોજ, આત્મીય સંબંધોનું દુઃખ દિવસો જતાં ગ્લાનિમાં ફેરવાઈ જાય છે. દેવડાબાગમાં સાંજે સૂર્યાસ્ત વખતે એ ગ્લાનિનો અનુભવ થયો છે. સુંદરલાલના મૃત્યુમાં ફરી આસક્તિનો અનુભવ થશે. એમના નાગચૂડમાંથી હવે મુક્તિની ઝાંખી થશે."

સુંદરલાલ : "શિવલાલ, તારા તરફના મારા પ્રેમનો સમય પૂરો થઈ ગયો. લોભમાં આપણે એકબીજાને વળગી રહેત તો પણ પ્રેમ તો આગળની જેમ ઊડી જાત. એકને મેં ઉપેક્ષા આપી બીજાને પ્રેમ કર્યો. સુશીલા જોડે સદ્વ્યવહાર રાખ્યો. મરી જાતના અગણિત પાસાં મેં મારાં સ્નેહ વડે વહેંચી નાખ્યાં."

મનોજ : "આપણી વાતોનો અંત અહીં આવે છે. આ જ ક્ષણે હું મારા ધિક્કારને ઘૃણામાં ફેરવી તમારા પરનું મારું વેર લઈશ. તે છતાંય મેં તો કહેલ ચાર વસ્તુઓમાંથી તમે શાનાથી મરવું પસંદ કરો છો તે મને જણાવે. મરતાં પહેલાં તમારી અંતિમ ઇચ્છા પૂરી કરવા હું તૈયાર છું."

સુંદરલાલ : "મરતાં પહેલાં મારે બે ગીત ગાવાં છે. એક મારી પત્ની સુશીલાને ઉદ્દેશીને કે જેમાં મારો એના તરફનો પ્રેમ વ્યક્ત થાય. અમારું ગૃહજીવન ખૂબ શાંતિથી પસાર થયું છે. સુશીલાએ મારી અનેક સેવાઓ કરી છે. અમારા ગૃહજીવનને અર્ઘ્ય આપતું એક ગીત અને ત્યારબાદ મારામાં રહેલ દેશભક્તિને વ્યક્ત કરતું બીજું ગીત ગાવા માગું છું."

મનોજ : "સાજીંદાઓની ગોઠવણ કરી નથી. તે છતાંય શિવલાલ હાર્મોનિયમ લાવશે."

મનોજ બોલ્યો એ શિવલાલે સાંભળ્યું. એ ઉસ્માનની રૂમ તરફ ગયો.

"થોડીવારમાં જ હું હાર્મોનિયમ લઈ આવું છું."

સુંદરલાલ ત્યારબાદ પોતાના મનમાં ચાલતી ગીતની કડીઓ ગણગણવા લાગ્યા ને બોલ્યા,

૭ દિવસની મહેતલ જોઈએ છે. ૭ દિવસમાં હું મારો સંસાર આટોપી લઈશ. બે દિવસ ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટના કૉન્ફરન્સમાં જવું છે, અને બીજા ચાર દિવસ સુશીલા ને નિખિલ જોડે ગાળવાં છે. છેલ્લા દિવસે ભજનનો પ્રોગ્રામ રાખીશ."

મનોજ કટાક્ષમાં હસતાં હસતાં બોલ્યો, "ઑફીસમાં આ જ રીતે નરમ થઈને વાત કરતા હો તો કેવું ?"

સુંદરલાલ : 'સાક્ષાત્ યમદેવ જેની સમક્ષ ઊભો હોય તે કઈ રીતે કરડા રહીને વાત કરી શકે ?'

મનોજ : 'તમે કયા શસ્ત્રથી મારવા માંગો છો એ તમારી પસંદગીનો સવાલ છે.

સુંદરલાલ : 'મને હંટરનો માર વધુ પસંદ છે. એમાં થતી પીડાનો આનંદ ઉભય પક્ષે સારી રીતે માણી શકાશે.'

મનોજ : 'તો હવે પાલેજ સ્ટેશન આવી ગયું છે. આવતા શનિવારે રાતના નવના સુમારે તમારા ઘર આગળ જીપ લઈને ઊભો રહેશે. વચન ભંગ કરતા નહીં.'

સુંદરલાલ : 'રઘુકૂળ રીત સદા ચલી આયી પ્રાણ જાય પર વચન ન જાઈ.'

મનોજ પાલેજ સ્ટેશન પર ઊતરી પડે છે અને સ્ટેશન બહાર ઊભો રહે છે. આજુબાજુ સર્વત્ર અંધરું છે. સ્ટેશન પર માણસોની અવરજવર ઓછી થઈ ગઈ છે. એકાદ ટાંગાવાળાએ એને કયાં જવું છે એમ પૂછ્યું પણ ખરું. એણે ડોકું હલાવીને ના પાડી. થોડીવારમાં પૂરઝડપે આવતી જીપ દેખાઈ. શિવલાલે જીપ મનોજની પાસે ઊભી રાખી ને પૂછ્યું.

"કેમ, કામ પતી ગયું કે ?"

મનોજે ડોકું ધુણાવી ના પાડી, અને બોલ્યો, "આવતા શનિવારે તારે જીપ લઈ એને ઘરે રાત્રે જવું પડશે."

શિવલાલ બોલ્યો, "મેં મકાનની તપાસ પહેલેથી જ કરી રાખી છે. મકરપુરા નજીકની મસ્જિદ ફરતે કોટ છે ત્યાં નિર્જન જગ્યા છે. આપણને કોઈ પણ જાતનો વાંધો આવશે નહીં."

જીપ શિવલાલને ઘરે લઈ જઈને ઊભી રહી. રાત્રિના સાડા અગિયાર. થયેલા.

શિવલાલે કહ્યું, "મનોજ, આજે મારે ઘરે જ રહેજે. મોડી રાતે જવાની જરૂર નથી. આ સરંજામ પણ મારે ત્યાં મૂકી રાખ."

મનોજે કહ્યું, "હવે એક અઠવાડિયા સુધી એની જરૂર રહેશે નહીં. શનિવારે રાત્રે જ કામ પડશે."

શનિવારે રાત્રે શિવલાલ હરીશ-સદન પાસે, જીપ લઈને ઊભો રહ્યો. રાત્રિના નવ વાગેલા. આજુબાજુની દુકાનો બંધ થઈ ગઈ હતી. શિવલાલે બીજા માળે જઈને ઘંટડી રણકાવી. ઘંટડીનો અવાજ સાંભળી સુંદરલાલ બહાર આવ્યા.

શિવલાલે સ્વસ્થ અવાજે કહ્યું, "ગાડી આવી ગઈ છે. હું તમારી રાહ નીચે જોઉં છું."

સુંદરલાલ : "હું તૈયાર જ છું. ચાલો નીચે જઈએ."

દાદરો ઉતરતા ઉતરતા સુંદરલાલના મનમાં અનેક વિચારો ચમકી ગયા. આ ઘરમાં ફરી એ દાખલ નહીં થાય. આ મકાનને બીજે માળે રહેતાં સુશીલા અને નિખિલ એના વિના આખું જીવન પસાર કરશે. સુંદરલાલ વિના જીવન જીવવાની મઝા તો નહીં જ આવે. બન્ને દાદરો ઊતરીને રસ્તા પર આવ્યા. ત્યાંથી સુંદરલાલે બીજે માળે નજર નાખી તો છજામાં સુશીલા તથા નિખિલ ઊભેલાં દેખાયાં. બન્ને જણે 'આવજો' કરવા હાથ લહેરાવ્યો. સુંદરલાલ જીપમાં બેસી ગયા. શિવલાલે જીપ શરૂ કરી.

શહેરની ગલીકુંચીઓમાંથી જીપ પસાર થઈને એક નિર્જન રસ્તા તરફ પૂરપાટ દોડવા લાગી. અમાસની કાળી શાહી જેવી ઘેરી રાત હતી. રસ્તાની આજુબાજુનાં વૃક્ષો ઊંધી દિશા તરફ ઝડપભેર ધસતાં હતાં. ડામરનો રસ્તો મૂકી જીપ એક ધૂળવાળા સાંકડા રસ્તા પર ચાલવા લાગી. શિવલાલ સાવધ હતો. એણે મસ્જિદના દરવાજા આગળ જીપ રાખી. સુંદરલાલ અંદરથી ઊતર્યા અને આજુબાજુ જોવા લાગ્યા. અમાસની કાળી રાત્રિમાં કશું સ્પષ્ટ દેખાતું નહોતું. નિર્જન, નિસ્તબ્ધ જગ્યામાં માત્ર વૃક્ષોનાં પાંદડાંનો અવાજ સંભળાતો હતો.

શિવલાલે દરવાજો ખખડાવ્યો. અંદરથી એક અવાજ આવ્યો.

"કોણ ?"

"શિવલાલ."

સાંકળ ખૂલી. હાથમાં ફાનસ લઈને એક વૃદ્ધ વ્યક્તિ ઊભી હતી. શીતળાનાં ચાઠાંને લીધે એનું કરકું કદરૂપું કરચલીવાળું મોં—જોઈ સુંદરલાલના શરીરમાં આછી ધ્રૂજારી પ્રસાર થઈ ગઈ. શિવલાલ સુંદરલાલના મોં પર થયેલ ભાવ કળી ગયો. તે બોલ્યો,

"આ મસ્જિદનો પહેરેગીર ઉસ્માન છે. વર્ષોથી અહીં રહે છે. એણે જ આ એકાંત નિર્જન જગ્યા મનોજ માટે રાખી છે."

હાથમાં ફાનસ લઈ ઉસ્માન આગળ ચાલતો હતો, એની પાછળ સુંદરલાલ અને છેવાડે શિવલાલ દરવાજો વટાવી એક મોટા ચોગાનમાં દાખલ થયા. અમાસની રાતે તારાના પ્રકાશમાં મસ્જિદનો ચોક વિશાળ સાગર જેવો લાગતો હતો. સુંદરલાલના પગ એકાદ વાર લથડી ગયા. શિવલાલે એને પકડી લીધા. સુંદરલાલના સ્પર્શથી શિવલાલને રોમાંચ થયો. ત્રણે જણા ચોક વટાવી પગથિયાં ચઢી એક રૂમમાં દાખલ થયા. રૂમની પાછળની બાજુ એક નાનું ચોગાન હતું ને વચ્ચે ઝાડને ફરતો ચોતરો બાંધેલો. મનોજ ચોતરા પર બેઠેલો હતો. ઉસ્માન ફાનસ લઈ આગળ આવ્યો. ફાનસ ચોતરા પર મુક્યું.

મનોજે કહ્યું, "બસ, હવે તારું કામ નથી. તું જઈ શકે છે." સુંદરલાલ અને શિવલાલની આકૃતિઓ પણ મનોજને દેખાઈ.

સુંદરલાલે કહ્યું, "મનોજ, હું વખતસર આવી પહોંચ્યો છું."

મનોજ : "મને એની ખાતરી હતી."

સુંદરલાલ : "અઠવાડિયા સુધી માથા પર મોત ભમતું હતું. તે છતાંય મેં ક્યાંય હરફ સરખો ઉચ્ચાર્યો નથી. હવે અંતની ઘડી આવી પહોંચી છે ત્યારે જાણે હૃદય પાછું ડગી જાય છે. માથા પર તોળાતા મરણના ભયથી બીક લાગે છે."

મનોજ : "આજે તમારો સત્તાવાહી ક્રૂર ઠંડો અવાજ ઢીલો પડી ગયો છે. ત્રણ વર્ષ સુધી હું ધ્રૂજી ઊઠતો એ અવાજની જગ્યાએ આજે તમારાં શીતળ, સ્નિગ્ધ અને પ્રેમભર્યાં વચનો સાંભળી આશ્ચર્ય થાય છે. કૅબીનમાં કાર્પેટ પર મારા પ્રેમની ઉપેક્ષા કરતાં, પારેવડાં જેવાં કાગળો ફરફરતાં પડેલાં, તેનો તમારી પાસે શું જવાબ છે ? તમારું ખૂન કરવાની પ્રેરણા તમે જ મને

સુંદરલાલ : "ખલનાયકની ભૂમિકામાં તું હજુ કાચો છે. તારા ધિક્કારમાં પણ સ્નેહ અને મૈત્રીના તાણાવાણા વિંટળાયેલા છે. તેથી જ તો ત્રણ વર્ષથી જે દિવસની રાહ તું જોતો હતો એ દિવસ આવી પહોંચવા છતાં તું મારી સાથે વાતો કરવા માંગે છે. ધિક્કારને જુગુપ્સા અને ઘૃણામાં ફેરવી નાખવા તું હજુ સમર્થ થયો નથી."

શિવલાલ ડાબા હાથની આંગળીને હોઠ પર ફેરવતાં,

"મનોજ, આત્મીય સંબંધોનું દુઃખ દિવસો જતાં ગ્લાનિમય સુખમાં ફેરવાઈ જાય છે. કેવડાબાગમાં સાંજે સૂર્યાસ્ત વખતે એ ગ્લાનિનો અનુભવ મને થયો છે. સુંદરલાલના મૃત્યુમાં ફરી આસક્તિનો અનુભવ થશે. એમના પ્રેમની નાગચૂડમાંથી હવે મુક્તિની ઝાંખી થશે."

સુંદરલાલ : "શિવલાલ, તારા તરફના મારા પ્રેમનો સમય પૂરો થઈ ગયો. લોભમાં આપણે એકબીજાને વળગી રહેત તો પણ પ્રેમ તો આકળની જેમ ઊડી જાત. એકને મેં ઉપેક્ષા આપી બીજાને પ્રેમ કર્યો. સુશીલા જોડે ધર્મથી સહચાર રાખ્યો. મરી જાતના અગણિત પાસાં મેં મારાં સ્નેહ વર્તુળમાં વહેંચી નાખ્યાં."

મનોજ : "આપણી વાતોનો અંત અહીં આવે છે. આ જ ક્ષણે હું મારા ધિક્કારને ઘૃણામાં ફેરવી તમારા પરનું મારું વેર લઈશ. તે છતાંય મેં તમને કહેલ ચાર વસ્તુઓમાંથી તમે શાનાથી મરવું પસંદ કરો છો તે મને જણાવો. મરતાં પહેલાં તમારી અંતિમ ઇચ્છા પૂરી કરવા હું તૈયાર છું."

સુંદરલાલ : "મરતાં પહેલાં મારે બે ગીત ગાવાં છે. એક મારી પત્ની સુશીલાને ઉદ્દેશીને કે જેમાં મારો એના તરફનો પ્રેમ વ્યક્ત થાય. અમારું ગૃહ-જીવન ખૂબ શાંતિથી પસાર થયું છે. સુશીલાએ મારી અનેક સેવાઓ કરી છે. અમારા ગૃહજીવનને અર્ઘ્ય આપતું એક ગીત અને ત્યારબાદ મારામાં રહેલ દેશભક્તિને વ્યક્ત કરતું બીજું ગીત ગાવા માગું છું."

મનોજ : "સાજીંદાઓની ગોઠવણ કરી નથી. તે છતાંય શિવલાલ હાર-મોનિયમ લાવશે."

મનોજ બોલ્યો એ શિવલાલે સાંભળ્યું. એ ઉસ્માનની રૂમ તરફ ગયો.

"થોડીવારમાં જ હું હારમોનિયમ લઈ આવું છું."

સુંદરલાલ ત્યારબાદ પોતાના મનમાં ચાલતી ગીતની કડીઓ ગણગણવા લાગ્યા ને બોલ્યા,

"શિવલાલે જીવનમાં શુષ્ક એકાંત સહન કરવું પડશે."

મનોજ ચોતરા પરથી ઊઠીને સુંદરલાલની નજીક ગયો. ગીતની કડીઓ એને સ્પષ્ટ સંભળાવા લાગી. થોડી વાર પહેલાં એની આંખોમાં વેરની જ્વાળા દેખાતી એને સ્થાને આંખના કોઈક ખૂણે આવો પ્રેમનો ધબકાર જણાવા લાગ્યો.

મનોજ બોલ્યો, "સુશીલા અને નિખિલે અહીં આવવા માટે કઈ રીતે રજા આપી ?"

સુંદરલાલ : "સુશીલા મારી પત્ની ઉપરાંત એક આર્યનારી છે. જેના સંસ્કારોનું સિંચન સીતાના દૃષ્ટાંત પરથી થયું છે. રામાયણમાં રઘુકૂળની રીત જ એ બતાવી છે કે ભલે પ્રાણ જાય પણ વચન ન જાય. હું જ્યારે ઘર છોડી જતો હતો ત્યારે એણે યોદ્ધાને વળાવતી હોય તેમ મને કંકુનો ચાંલ્લો કર્યો ને ચોખાથી વધાવ્યો. પણ એની આંખમાં આંસુનું ટીપું સુદ્ધાં નહોતું. નિખિલને છેલ્લી બચી કરતો હતો ત્યારે લાડથી એણે મને પૂછ્યું, "પપ્પાજી, તમે બહાર-ગામથી ક્યારે પાછા આવશો ? મારે માટે એક ચાવીવાળું રમકડું લઈ આવશો ને ?"

"મારી આંખમાં ઝળઝળિયાં આવી ગયાં. એક પુત્ર અને પત્નીને તેમના ભાવિ પર છોડી હું ચાલ્યો જતો હતો. સુશીલા સવારે બ્રશ લઈને મારે માટે ઊભી નહીં રહે. નાસ્તો ખવડાવવાની ચમચી હાથમાં એમની એમ સ્થિર રહી જશે."

સુશીલા સાડીના છેડાથી પોતાની આંખ લૂછી બોલી હતી.

"પપ્પા તો હવે દૂર પરગામ જવાના છે. પાછા નહીં આવે."

"મેં બીજી બચી કરી ત્યારે મારી આંખમાં આંસુ હતાં."

સુંદરલાલનો સ્નેહાળ મૃદુ અવાજ સાંભળી મનોજ ગળગળો થઈ ગયો. એના મનમાં અનેક વિચારોની હારમાળા શરૂ થઈ. તરત જ એણે પોતાની જાતને કાબૂમાં લીધી. મરણ સન્મુખ ગમે તે માણસ મૃદુ થઈ જાય છે. રોજ-બરોજની જિંદગીનો એનો સત્તાવાહી ઠંડો અવાજ એના કાને અથડાવા લાગ્યો.

શિવલાલ હારમોનિયમની પેટી લઈ હાજર થયો. સુંદરલાલ ચોતરા તરફ ગયા. શિવલાલ હારમોનિયમની પેટીની ધમણ હડસેલવા લાગ્યો. સિફતથી એની આંગળીઓ હારમોનિયમ પર ફરવા લાગી. એમાંથી થોડા બેસૂરા સૂરો નીકળ્યા અને સુંદરલાલે ધ્રૂજતે અવાજે શરૂ કર્યું.

પહેલાં એમનું એકાકી જીવન, ત્યારબાદ આપેલી ચર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટની પરીક્ષા, સુશીલા સાથેનાં લગ્ન, એમાં પ્રથમ રાત્રિએ સુશીલાએ એમના ચરણના

વંદન કરી પતિદેવ તરીકે સ્થાપના કરી તે પ્રસંગ ત્યારબાદ બન્નેના લગ્નજીવનને વધુ ગાઢ રીતે સાંકળી લેતો નિખિલનો જન્મ, લક્ષ્મીદેવીની કૃપાથી. ઘરમાં રેફ્રીજરેટર, ગેસનો સ્ટવ, લોખંડનું કબાટ અને અનેક જાતનાં રમકડાનું આગમન ને છેલ્લે શિવલાલનો પ્રવેશ.

સંગીત સાથે હૃદયમાં રહેલ દર્દનો અદ્‌ભુત સંયોગ થયો. સુંદરલાલ અને શિવલાલની આંખોમાંથી આંસુ વહેવાં લાગ્યાં.

ગીત પૂરું થયું. નીરવ શાંતિ ફેલાઈ ગઈ. તે છતાંય ત્રણેના મનમાં ગૂંજતું હતું એ મંગલ ગૃહજીવનનું સંસ્કારી ગીત.

થોડી વાર પછી કંઠ સાફ કરી, ખમીસની બાંયથી આંસુ લૂછી સુંદરલાલ બોલ્યા,

"મનોજ, મારી ઇચ્છા છે કે જ્યારે હું દેશભક્તિના ગીતની છેલ્લી કડી ગાતો હોઉં તે વખતે જ તું મારા શરીર પર વિષ પાયેલ હંટરથી ચાબખા માર. છેલ્લા શ્વાસે મારા મોંમાંથી દેશપરત્વેની ભક્તિના શબ્દો નીકળતા હોય તો હું મારી જાતને ધન્ય માનીશ."

મનોજના મનમાં કેમેય કરી દ્વિધા ટળી શકતી નહોતી, વારંવાર એને ભૂતકાળની સ્મૃતિ સળવળાવી પોતાનું વેર પ્રદીપ્ત કરવું પડતું.

મનોજે હંટર હાથમાં લીધું. નાગની ફેણ જેમ એનો આગલો લીસ્સો ભીનો ભાગ ફાનસના અજવાળામાં ચમકી ગયો. સુંદરલાલના કંઠમાંથી ગીત વહેતું હતું.

"અય મેરે પ્યારે વતન, અય મેરે બિછડે ચમન,

તુજ પે દિલ કુરબાં. તુ હૈ મેરી આરઝૂ...તુ હી મેરી આરઝૂ..."

શિવલાલ હારમોનિયમ વગાડતાં ધ્રુસકે ધ્રુસકે રડતો હતો. મનોજ ગળગળો થઈ ગીત સાંભળતો રહ્યો. દેશપરત્વેની ભક્તિથી એનું હૃદય ભરાઈ આવ્યું. મનમાં અનેક સવાલો ઊઠ્યા. માણસની ફરજ, પોતાના સુખનું સ્વાર્પણ કે પછી દેશપ્રેમની પડખે વેરની વસુલાત ! શું કરવું ? સત્ય શું છે ? આવા વિચારો મનમાં ઘૂમરાવા લાગ્યા. ભૂતકાળ ફરી તાદૃશ થયો. દુઃખ વરસો લગી ભુલાતું નથી. શારડીની જેમ હૃદય વીંધે છે. એમાંથી છૂટવા એને કેવાં ફાંફાં મારવા પડતા હતા. ઑફિસના દિવસો દરમિયાન ક્ષણભર પણ મન મોકળું મૂકીને હસી શકાતું તો એ પોતાની જાતને ભાગ્યશાળી માનતો. તે દિવસોમાં

દુનિયાની કોઈ પણ વસ્તુ એને ડગાવી શકતી નહીં. માત્ર સુંદરલાલના જ વિચારો, એના તરફનો ધિક્કાર એને ક્યાંક ફંગોળી દેતો. કશું જ નહીં, ધોળી દીવાલ જેવી નિર્દય શૂન્યતા ત્યારબાદ વિચારોની વણઝાર ચાલતી, ગુસ્સો ક્રોધ નિરાશા. પહેલાંના કંઈ કેટલાય પ્રસંગો ફરી નજર સમક્ષ હાજર થતાં. એ પ્રસંગોમાંથી છૂટવા એને કેવાં તરફડિયાં મારવા પડતાં પણ એ સતત ચાલુ રહેતું. પેટની અંદર સતત ઝાળ લાગી હોય તેવી બેચેની થતી. શરીરનું એકે-એક અંગ થાકથી લોથપોથ થઈ જતું. કેબીનમાંથી આવી પોતાની ખુરશીમાં બેસતો ત્યારે એના શરીરમાંથી ચેતના ઊડી જતી. બહારની દુનિયા સાથેનો સંપર્ક તૂટી જતો. ક્યારેક એકાકી રણપ્રદેશમાં તે જીવન જીવવા માટે હાંફતો.

મનોજે હંટર હાથમાં લીધું. સુંદરલાલ સાથેના સંબંધો અહીં આ જ ક્ષણે પૂરા થઈ જશે, એની માનસિક કેદમાંથી એ હંમેશ માટે છૂટી જશે. પછી તો મનમાં શૂન્ય—કશું જ નહીં.

એણે હંટર સુંદરલાલના શરીર પર ફટકારવા માટે હાથ ઉગામ્યો. એકાએક બાજુમાં ઉભેલા શિવલાલે એનો હાથ પકડી લીધો. એણે કહ્યું,

"મનોજ, તું સુંદરલાલને મારી નહીં શકે. એના મરવાથી તું સુખી નહીં થઈ શકે. એનું મૃત્યુ તારા માટે દુઃખનો નવો સરંજામ લઈ આવશે. પછી તું એમાંથી કઈ રીતે છૂટીશ? માણસના સંબંધોને પ્રેમથી પાસવાનો પ્રયત્ન કર. અપેક્ષાવાળા પ્રેમ હંમેશા દુઃખ જ ઉત્પન્ન કરે છે. પ્રેમ એ દૈવી ચીજ છે. એનાથી તને છીપમાં પડેલા સાચાં મોતી જેવું સુખ મળશે."

મનોજ : "મારી જાતમાંથી છૂટવાનો આ એક જ અવસર છે. સુંદર-લાલનું મોત. એને મારી હું મારી જાતમાંથી છૂટકારો મેળવીશ. સતત વિચારના ચક્રમાં ફસાયેલ મારા માટે માત્ર આ એક જ ઉપાય છે. શિવલાલ, છેલ્લી પળે આ સોનેરી તકને ધૂળમાં નહીં રગદોળ. મારા જીવનના અંતિમ ધ્યેયને પહોંચવા માટેનું આ પહેલું પગથિયું મને ચડવા દો."

શિવલાલ : "પ્રેમથી જ વેર શમી શકે છે. પ્રેમ એ એક એવી અકસીર દવા છે કે જેના સેવનથી નીચમાં નીચ મનુષ્ય પણ સુખના દ્વાર ખખડાવી શકે છે. પ્રેમમાં ગરીબ અને તવંગર વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી. તે કદીએ સુશીલા અને નિખિલનો વિચાર કર્યો છે? નિખિલ એના રમકડાં માટે જીવનભર રાહ જોશે. પણ એને એ રમકડું મળી શકશે નહીં. સુશીલા કાળાં વસ્ત્રો પહેરી જીવનને શોકની ઘેરી છાયામાં રંગી નાખશે. એ બન્નેનો નિઃશ્વાસ તારા હૃદયને ક્ષણભર

શાંતિ નહીં આપી શકે."

સુંદરલાલ : " શિવલાલ, આમાં માત્ર મનોજનો દોષ નથી. એને હત્યારો બનાવવાનું નીચ કામ મેં કર્યું છે. દિવસો સુધી એના વ્યક્તિત્વને કચડી નાખવામાં મેં ખૂબ આનંદ લીધો છે. એવા પ્રેમની મેં સતત ક્રૂરતાભરી ઉપેક્ષા કરી છે એનો બદલો આજે મને ઈશ્વર આપી રહ્યો છે. ઈશ્વરના દરબારમાં મારો ગુનો ઓછો નથી.

શિવલાલ : "તમે બન્ને એકમેકને માફી આપી શકો નહીં?"

સુંદરલાલ : "મારા હૃદયમાંથી દ્વેષ અને ઉપેક્ષા અદૃશ્ય થઈ ગયાં છે. સતત સાત દિવસનાં મનોમંથન પછી મને સત્ય સાંપડ્યું છે...પ્રેમ જ જીવનનો સંદેશ છે."

શિવાલાલ : 'મનોજ, તું કેમ મૂંગો છે?'

વાચક, વાર્તા અહીં એક વળાંક લે છે, તેની યોજના આ પ્રમાણે છે.

(૧) મનોજ હંટર ફેંકી દે છે. મોં પ્રસન્ન ને આંખમાં હાસ્યની છોળ ફૂટે છે, હાથ પહોળા કરી સુંદરલાલ તરફ દોડે છે. સુંદરલાલ પોતાના હાથ લંબાવે છે. બન્ને પ્રેમથી ભેટે છે. શિવલાલ પહેલી વાર હાર્મોનિયમની ધમણ હલાવતાં ગીત લલકારે છે. "અય્ મેરે પ્યારે વતન, અય મેરે બિછડે ચમન તુઝ પે દિલ કુરબાન.."

પ્રેમ અને સંતોષથી સુંદરલાલ એની સામે જોઈ બોલે છે,

"શિવલાલ, ત્રણ વર્ષમાં તે પહેલી વાર ગીત સંભળાવ્યું."

(૨) સુંદરલાલે બીજું ગીત ગાતા હોય છે ત્યારે એમના મજ્યા પાછળ તેજ વર્તુળ દેખાય છે. મનોજના હાથમાંથી હંટર પડી જાય છે. હૃદયમાં ભભૂકી ઉઠેલો વેરનો અગ્નિ શાંત થઈ જાય છે. હૃદયમાં પ્રેમનાં ફુવારા ફૂટે છે. ગીત ગાતા સુંદરલાલના ચરણકમળમાં એ પોતાનું માથું ઝુકાવી દે છે ત્યારે એની આંખમાંથી અસ્ખલિત આંસુની ધાર ટપકે છે.

(૩) સુંદરલાલ ગીત ગાતા હોય છે એની છેલ્લી કડી વખતે હંટરના સ્પર્શથી મનોજના હૃદયમાં ક્રૂરતા સળવળાટ કરી મૂકે છે. બે ત્રણ એમ સતત કોરડાથી ફટકારે છે. હારમોનિયમ પરથી શિવલાલના બન્ને હાથ છૂટા થઈ છટકી ગયેલ ધમણમાંથી બેસૂરો અવાજ નીકળે છે એની સાથે જ સુંદરલાલ અને શિવલાલનું પ્રાણ પંખેરું ઊડી જાય છે.

(૪) શિવલાલને મનોજ જવાબ આપે છે.

"શિવલાલ, સુંદરલાલના હૃદયમાંથી તો વેર નીકળી ગયું એની ગીત ગાવાની છટા અને કંઠ પરથી જ એના હૃદયનો પશ્ચાત્તાપ દેખાઈ આવે છે પણ આ હંટરના સ્પર્શથી કોણ જાણે મારા હૃદયમાંથી ક્રૂરતા પાછી હટતી નથી. આ ક્ષણે હું સુંદરલાલને માફ કરી દઉં પણ મારી જાતને હું માફ કરી શકીશ નહીં. એને મારવાથી વિચારની હારમાળાઓ ફરી શરૂ થશે. એ જ ચક્ર પાછું ફરશે, સુંદરલાલ જશે તો એની જગ્યાએ કોઈ બીજી વ્યક્તિ થઈ જશે. હું, મારા દુઃખમાંથી, મારી યાતનામાંથી ક્યારે ય છૂટી નહીં શકું. સુંદરલાલ તો મારા મનની એક છટકબારી છે. એમાંથી ભાગી જઈશ તો બીજા કુંડાળામાં ફસડાઈ પડીશ. મારી જિન્દગીમાં એનો કોઈ અંત નથી. એથી એ ઘટમાળના અનેક પાસાંઓમાં હું ક્યાંકને ક્યાંક ફસાઈ જવાનો. મારી જાતને ક્યારેય પેલાં ગલીચ શબ્દો જેવી ગંદી સૃષ્ટિમાંથી હું ઉગારી નહીં શકું. મારે માટે કોઈ બીજો રસ્તો નથી."

આમ બોલી મનોજ હંટરને પોતાના જ શરીર પર ફટકારવા લાગ્યો. શિવલાલ એને રોકે તે પહેલાં તો એણે ત્રણેક ફટકા પોતાના શરીર પર મારી દીધા હતા. એનું ખોળિયું ઢગલો થઈ જમીન પર ફસડાઈ પડ્યું. છેલ્લા શ્વાસ ચાલતાં હતાં ત્યારે મંદ લથડતા સ્વરે,

"અય મેરે પ્યારે વતન, અય મેરે બિછડે ચમન..."

ગીતની લીટી ગાવા લાગ્યો. પહેલ લીટીના છેલ્લા શબ્દો લથડતા લથડતા હવામાં ફેલાવા લાગ્યા. પછી માત્ર એના હોઠ હાલતા રહ્યા. એમાંથી અવાજ નીકળતો બંધ થઈ ગયો. ધીમે ધીમે હોઠ પણ હાલતા બંધ થયા. સુંદરલાલ અને શિવલાલ અવાચક થઈ આ દૃશ્ય જોઈ રહ્યા ત્યારે તેમના હૃદયમાં શોકની કેવી ઘેરી લાગણીઓ ફેલાઈ હશે એનો વિચાર વાચક પર છોડી વાર્તા અહીં પૂરી કરું છું.

(૨–૧૦–૧૯૭૦)

રાજેન્દ્ર નાણાવટી

કાલિદાસનાં નારીપાત્રો : સંવેદના અને મનોવ્યાપાર*

મનુષ્યમાત્રની સનાતન ખોજ identityની છે. Identity શબ્દ પ્રયોજતાની સાથે જ ત્રણ ક્ષેત્રોમાં એ શબ્દની ત્રણ અર્થચ્છાયાઓ ઉપસી આવે છે. સાહિત્ય-વિવેચનના ક્ષેત્રે identityની ખોજનો સંપ્રત્યય આધુનિક સાહિત્યના સંદર્ભમાં ઉપસે છે. ઔદ્યોગિકીકરણનો યુગ શરૂ થયા પછી માણસનું પણ યાંત્રિકીકરણ થયું છે. એક છાપાની હજારો પ્રત સમા સૌ આપણે બની ગયા છીએ ત્યારે માણસ પોતાની identity શોધે તો ક્યાં શોધે? શામાં શોધે? જીવનની પ્રત્યેક ક્રિયા, પ્રત્યેક માનવવ્યવહાર સપાટી પરનો બની ગયો છે, એનું ઉપરછલ્લાપણું, એની યંત્ર જેવી નિર્જીવતા—કશેય ચિત્તનાં ઊંડાણનો અનુભવ નથી. એ ચિત્તના સ્પર્શની ખોજ માણસ જેને 'મારું'-કહી શકે એવા કશાકની ખોજ કૃતિત્વના આત્મસંતોષની ખોજ એ આધુનિક સમાજની દેન છે, આધુનિક સાહિત્યનો એક વિષય છે અને આધુનિક વિવેચનાત્મક એક સંજ્ઞા છે. કાલિદાસ આમ તો નિત્યનવીન છે, પણ આટલો બધો આધુનિક તો એ નથી. તેથી આધુનિક સાહિત્યમાં છે તેવી identityની ખોજને કાલિદાસનાં પાત્રોમાં શોધવી શક્ય નથી.

---

* શ્રી મુંબઈ જૈન યુવક સંઘ દ્વારા 'કાલિદાસ, શેક્સપિયર અને ટાગોરની નારીસૃષ્ટિ' પર યોજાયેલા પરિસંવાદ (૨૮–૩૦ સપ્ટે. ૧૯૮૪)માં રજૂ થયેલું વક્તવ્ય–સુધારેલા સ્વરૂપે.

પણ ઉપનિષદ્‌ના ઋષિઓ જે સૂક્ષ્મ 'સ્વ'ની–'આત્મ'સંજ્ઞાની વાત કરે છે તેને આ idnetityના પ્રશ્ન સાથે સાંકળી શકાય એમ મને લાગે છે. વ્યક્તિમાત્રમાં ઊંડે ઊંડે એક એવું તત્ત્વ રહેલું છે જેને કારણે જડ – ચેતનના જગત-જીવ-ઈશ્વરના અનુભવો કરે છે. એટલું જ નહીં, એ અનુભવોને પોતાના અનુભવો તરીકે ઓળખે છે. અનુભવમાત્રના મૂળમાં એ અનુભવ કરનાર વ્યક્તિનું 'સ્વ' કે 'આત્મ'તત્ત્વ પડેલું હોય છે. ઉપનિષદ્‌ના ઋષિ કહે છે તેમ :

પત્નીની કામના માટે પત્ની પ્રિય બનતી નથી, આત્માની કામના માટે પત્ની પ્રિય બને છે. પતિની કામના માટે પતિ પ્રિય બનતો નથી, આત્માની કામનાને માટે પતિ પ્રિય બને છે સર્વની કામના માટે સર્વ નહીં, આત્માની કામના માટે સર્વ કંઈ પ્રિય બને છે.

આ અર્થમાં વ્યક્તિ–શું સ્ત્રી કે શું પુરુષ-જગતના તમામ જડ-ચેતન પદાર્થમાત્ર પ્રત્યે જે આકર્ષણ-વિકર્ષણની, સુખ-દુઃખની લાગણીઓ અનુભવે છે તે બધી લાગણીઓના મૂળમાં, એનાં બધાં વૈવિધ્યોની પાછળ એ વૈવિધ્યોને એકસૂત્રતા અર્પનાર એ વ્યક્તિની ઊંડી અભીપ્સા, એની 'સ્વ'ને પામવાની કામના, 'સ્વ'નો બાહ્ય જગતના પદાર્થોમાં એની આસપાસની વ્યક્તિઓ-સ્વજનોના પ્રતિભાવોમાં પરિચય મેળવવાની ઝંખના રહેલી હોય છે. વ્યક્તિમાત્રની આ સનાતન ખોજ છે. મનુષ્યમાત્રની તમામ પ્રવૃત્તિઓમાં એની આ સનાતન કામના વ્યક્ત થાય છે.

પછી પ્રશ્ન આવે છે વૈવિધ્યનો વ્યક્તિમાત્રમાં જો આ 'સ્વ'નો 'આત્મ'-સંજ્ઞાનો પરિચય પામવાની ઝંખના સર્વત્ર સમાન છે તો પછી મનુષ્યોની પ્રવૃત્તિઓનું વૈવિધ્ય શાને આભારી છે? મૂળભૂત રીતે, એ વૈવિધ્ય રચાય છે 'સ્વ'નો નિવાસ બનેલા દેહના દ્વૈવિધ્યને કારણે. પ્રવૃત્તિમાત્ર દેહાશ્રિત છે, અને દેહરૂપના બે મૂળભૂત પ્રકારભેદ છે સ્ત્રી અને પુરુષ. 'સ્વ' જ્યારે 'સ્વ'ની બહાર ભૌતિક જગતમાં પોતાની સાર્થકતા સિદ્ધ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે, પોતાનાથી ભિન્ન એવા કશાક વ્યક્ત રૂપમાં એ પોતાનો પરિચય મેળવવા મથે છે ત્યારે એની એ ઝંખના 'રતિ'નું રૂપ ધારણ કરે છે. રતિ એટલે આસક્તિ – પદાર્થમાત્ર પ્રત્યેની આસક્તિ અન્ય વ્યક્તિ પ્રત્યેની આસક્તિ, આ 'રતિ' તે જ 'કામ'. ધર્મશાસ્ત્રો 'કામ' શબ્દને બે અર્થમાં પ્રયોજે છે. એક તો કોઈ પણ પ્રકારની સાંસારિક આસક્તિ–ઇચ્છામાત્ર તે કામ. બીજો અર્થ છે લૈંગિક આકર્ષણ. કામનો આ બીજો અર્થ આપણને વધારે પરિચિત છે. એને આપણે 'પ્રણય'ને નામે ઓળખીએ છીએ, પણ કામશાસ્ત્રનો વિષય એ જ છે એમ આપણે જાણીએ છીએ, સંસ્કૃત સાહિત્ય-

શાસ્ત્રમાં સાહિત્યના સંદર્ભમાં એને 'શૃંગાર'નું નામ પણ આપવામાં આવ્યું છે. 'કામ'ના આ બે અર્થો જ કદાચ ફ્રોઈડના લિબિડો અને સેક્સ દ્વારા પણ સૂચવાય છે; ફેર હોય તો કદાચ એટલો કે આપણે વિજાતીય આકર્ષણને વ્યાપક કામનાનું એક રૂપાન્તર કહીશું જ્યારે ફ્રોઈડ વ્યાપક લિબિડોના મૂળમાં પણ Sex instinct રહેલી છે એમ કહે છે.

આમ વ્યક્તિમાત્રની 'સ્વ'ને પામવાની ઝંખનાથી પ્રેરાઈને કરાતી દેહાશ્રિત પ્રવૃત્તિનું સૌથી વ્યાપક રૂપ – દેહના મૂળભૂત દ્વૈવિધ્યને કારણે પરસ્પરના આકર્ષણરૂપે વ્યક્ત થતું પ્રવૃત્તિનું મૂળભૂત રૂપ તે 'પ્રણય'. આ પ્રણય કાલિદાસની તમામ રચનાઓનો કેન્દ્રવર્તી વિષય છે.

યુવાનીના આરંભમાં તો કોઈ પણ કવિ-નાટ્યકાર પ્રણયના વિષય તરફ આકર્ષાય તે સમજી શકાય તેવું છે. કાલિદાસ પણ યુવાનીમાં 'ઋતુસંહાર' કે 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્' જેવી દેહાશ્રિત પ્રણયના ગાઢ કે તોફાની નિરૂપણવાળી રચનાઓ આપે છે, આપે તે સ્વાભાવિક છે. પણ પછી મનુષ્યની સમક્ષ જીવનનાં વિધવિધ ક્ષેત્રો ઊઘડતાં જાય, શેક્સપિયરના As You Like Itનો Jacques એની All the world's a stage એ શબ્દોથી શરૂ થતી પ્રસિદ્ધ ઉક્તિમાં બતાવે છે તેમ જીવનના સાત કે વિવિધ તબક્કાઓમાંથી પસાર થતો હોય ત્યારે એના વિષયો બદલાય છે; કવિ-નાટ્યકારના પણ વિષયો તેમ તેમ બદલાતા જતા હોય છે. એ નવાનવા જુદા જુદા વિષયોને આલેખતી વિધવિધ રચનાઓમાં મળીને જીવનનું એક વિશાળ, વૈવિધ્યપૂર્ણ ચિત્ર એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સમગ્ર દર્શન કરાવવાની એ શેક્સપિયરની રીત છે. કાલિદાસની ખોજ જીવનનો અર્થ પામવાની છે, એના કેન્દ્રોત્સારી વિવિધતામાં રહેલું કેન્દ્રબિન્દુ શોધવાની છે. એ કેન્દ્રબિન્દુ પ્રણય છે એ સત્યને લગભગ એ સહજ સ્ફુર્ત રીતે આરંભથી જ જાણે જડી ગયું છે, અને તેથી અંતે એ 'શાકુન્તલ'માં શકુન્તલાના પાત્રને પ્રણયની તમામ વિવિધ અવસ્થાઓમાં આલેખીને એમાંથી જીવનનું એક સમગ્ર દર્શન આપણને રચી આપે છે. આમ સોફોક્લિસને માટે પ્રયોજાયેલું પેલું વિધાન 'He saw life steadily and saw it whole' કાલિદાસ અને શેક્સપિયર બંનેને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. શેક્સપિયર જીવનના બધા જ વિષયોને એક પછી એક એમ સ્વતંત્રપણે નિરૂપે છે અને એ બધું મળીને જીવનનું એક વૈવિધ્યપૂર્ણ સમગ્ર પ્રતિબિંબ એના સર્જનમાં રચાય છે. કાલિદાસ જીવનના પ્રણયરૂપી

કેન્દ્રીય ચાલક બળને જ સતત દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે, અને એનાં જ ઉત્તરોત્તર ઉદાત્ત રૂપો ઓળખતો-ઓળખતો જઈ અંતે એ પ્રણયના જ છટાવૈવિધ્ય દ્વારા જીવનનું સમગ્ર દર્શન-જીવનનો જાણે અર્થ-પ્રગટ કરી આપે છે. જીવનના દર્શનની સમગ્રતાને શેક્સપિયર વિષયવૈવિધ્ય વડે સિદ્ધ કરે છે, કાલિદાસ પ્રણયના કેન્દ્રીય મૂલગામી દૃષ્ટિબિન્દુ વડે સિદ્ધ કરે છે.

પ્રણયના નિરૂપણમાં કાલિદાસનું દૃષ્ટિબિન્દુ સ્ત્રીનું રહેલું છે. અથવા તો, એમ કહો કે એને ક્રમશઃ સમજાતું જાય છે કે પ્રણયના કેન્દ્ર પરથી જીવનની અનંત ત્રિજ્યાઓનું દર્શન પામવું હોય તો સ્ત્રીનો દૃષ્ટિકોણ જોઈએ. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પુરુષનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. ત્યાં રાજાની પ્રણયપ્રાપ્તિનું લક્ષ્ય માલવિકા છે. એ માત્ર પરિસ્થિતિને વશ બનતી રહે છે, એ માત્ર કામ્યા બનતી રહે છે, waiting to be desired by her lover. પરિસ્થિતિમાં ગતિ રાજાના પક્ષેથી પુરાય છે. વિદૂષક જ કાર્યશીલ દેખાય છે એ સાચું, પણ આવાં કાર્યોમાં એમ જ હોય, રાજા પોતે પોતાના ગૌરવનું બનતાં સુધી સમાધાન કર્યા વિના વિદૂષક જેવા સેવકોની સહાયથી જ અંતઃપુરની આવી રમતો રમતો રહે. પણ એની આંખના ઇશારા વિના આ બધું ચાલે નહીં. 'મેઘદૂત'માં પણ એ જ યક્ષિણી એ વિરહિણીનું માત્ર એક સ્થિર ચિત્ર જ છે, જ્યારે સંદેશ-પ્રેષણમાં, માર્ગ-દર્શનમાં, પ્રિયાને ઓળખાવવામાં સક્રિય તો યક્ષ જ બને છે. પણ એ જીવનનું માત્ર એકાંગી દર્શન છે. 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઉર્વશીનું પાત્ર વધારે પ્રબળ દેખાય છે. રાજા વીર ખરો, પણ પ્રણયની બાબતમાં એ ઉર્વશીએ સર્જેલા સંજોગોને સર્વથા આધીન રહે છે. ઉર્વશી, જાણે પ્રેમની મારી પુરુષના જેવી પ્રગલ્ભતાથી કથામાં ગતિ પ્રેરતી રહે છે. પ્રેમીને મળવા એ આવે છે, પ્રેમી સાથે રહેવા એ આવે છે. ખિજાઈને રાજાને વિરહાવસ્થામાં એ ભટકાવે છે, પુત્રને દૂર પણ એ રાખે છે. એના અપ્સરાના પાત્રને એ બંધબેસતું પણ છે. એ દેવવેશ્યા છે, 'મૃચ્છકટિકમ્'ની ગણિકા વસન્તસેનાની જેમ પ્રણયની બાબતમાં એ પુરુષ કરતાં વધારે ક્રિયાશીલ છે. (સાચું 'કુમારસંભવમ્'માં પણ સાંખ્યનાં પુરુષ-પ્રકૃતિની જેમ શિવ પોતે નિર્લેપ છે, પાર્વતી એને પામવા અથાક પ્રયત્નો કરે છે) આમાં જીવનનું દર્શન તો વિશાળ થયું, પ્રણયની વિવિધ અવસ્થાઓ દેખાઈ, સેવ્યતા, ધર્મ-નિર્વાહના પ્રશ્નો, ઈર્ષ્યા, વિરહ, રાજાની કર્મપરાયણતા, પુત્રસુખદર્શનના પ્રશ્નો વગેરે પણ આ દૃષ્ટિકોણની ત્રિજ્યામાં આવ્યાં, તે સ્ત્રીના દૃષ્ટિકોણને કારણે-પણ એ દૃષ્ટિબિન્દુનો સંપૂર્ણ વ્યાપ, complete gamut to

શાસ્ત્રમાં સાહિત્યના સંદર્ભમાં એને 'શૃંગાર'નું નામ પણ આપવામાં આવ્યું છે. 'કામ'ના આ બે અર્થો જ કદાચ ફ્રોઈડના લિબિડો અને સેક્સ દ્વારા પણ સૂચવાય છે; ફેર હોય તો કદાચ એટલો કે આપણે વિજાતીય આકર્ષણને વ્યાપક કામનાનું એક રૂપાન્તર કહીશું જ્યારે ફ્રોઈડ વ્યાપક લિબિડોના મૂળમાં પણ Sex instinct રહેલી છે એમ કહે છે.

આમ વ્યક્તિમાત્રની 'સ્વ'ને પામવાની ઝંખનાથી પ્રેરાઈને કરાતી દેહાશ્રિત પ્રવૃત્તિનું સૌથી વ્યાપક રૂપ – દેહના મૂળભૂત દ્વૈવિધ્યને કારણે પરસ્પરના આકર્ષણરૂપે વ્યક્ત થતું પ્રવૃત્તિનું મૂળભૂત રૂપ તે 'પ્રણય'. આ પ્રણય કાલિદાસની તમામ રચનાઓનો કેન્દ્રવર્તી વિષય છે.

યુવાનીના આરંભમાં તો કોઈ પણ કવિ-નાટ્યકાર પ્રણયના વિષય તરફ આકર્ષાય તે સમજી શકાય તેવું છે. કાલિદાસ પણ યુવાનીમાં 'ઋતુસંહાર' કે 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્' જેવી દેહાશ્રિત પ્રણયના ગાઢ કે તોફાની નિરૂપણોવાળી રચનાઓ આપે છે, આપે તે સ્વાભાવિક છે. પણ પછી મનુષ્યની સમક્ષ જીવનનાં વિધવિધ ક્ષેત્રો ઊઘડતાં જાય, શેક્સપિયરના As You Like Itનો Jacques એની All the world's a stage એ શબ્દોથી શરૂ થતી પ્રસિદ્ધ ઉક્તિમાં બતાવે છે તેમ જીવનના સાત કે વિવિધ તબક્કાઓમાંથી પસાર થતો હોય ત્યારે એના વિષયો બદલાય છે; કવિ-નાટ્યકારના પણ વિષયો તેમ તેમ બદલાતા જતા હોય છે. એ નવાનવા જુદા જુદા વિષયોને આલેખતી વિધવિધ રચનાઓમાં મળીને જીવનનું એક વિશાળ, વૈવિધ્યપૂર્ણ ચિત્ર એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સમગ્ર દર્શન કરાવવાની એ શેક્સપિયરની રીત છે. કાલિદાસની ખોજ જીવનનો અર્થ પામવાની છે, એના કેન્દ્રોત્સારી વિવિધતામાં રહેલું કેન્દ્રબિન્દુ શોધવાની છે. એ કેન્દ્રબિન્દુ પ્રણય છે એ સત્યને લગભગ એ સહજ સ્ફુર્ત રીતે આરંભથી જ જાણે જડી ગયું છે, અને તેથી અંતે એ 'શાકુન્તલ'માં શકુન્તલાના પાત્રને પ્રણયની તમામ વિવિધ અવસ્થાઓમાં આલેખીને એમાંથી જીવનનું એક સમગ્ર દર્શન આપણને રચી આપે છે. આમ સોફોક્લિસને માટે પ્રયોજાયેલું પેલું વિધાન 'He saw life steadily and saw it whole' કાલિદાસ અને શેક્સપિયર બંનેને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે: શેક્સપિયર જીવનના બધા જ વિષયોને એક પછી એક એમ સ્વતંત્રપણે નિરૂપે છે અને એ બધું મળીને જીવનનું એક વૈવિધ્યપૂર્ણ સમગ્ર પ્રતિબિંબ એના સર્જનમાં રચાય છે. કાલિદાસ જીવનના પ્રણયરૂપી

કેન્દ્રીય ચાલક બળને જ સતત દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે, અને એનાં જ ઉત્તરોત્તર ઉદાત્ત રૂપો ઓળખતો-ઓળખતો જઈ અંતે એ પ્રણયના જ છટાવૈવિધ્ય દ્વારા જીવનનું સમગ્ર દર્શન-જીવનનો જાણે અર્થ-પ્રગટ કરી આપે છે. જીવનના દર્શનની સર્વગ્રતાને શેક્સપિયર વિષયવૈવિધ્ય વડે સિદ્ધ કરે છે, કાલિદાસ પ્રણયના કેન્દ્રીય મૂલગામી દૃષ્ટિબિન્દુ વડે સિદ્ધ કરે છે.

પ્રણયના નિરૂપણમાં કાલિદાસનું દૃષ્ટિબિન્દુ સ્ત્રીનું રહેલું છે. અથવા તો, એમ કહો કે એને ક્રમશઃ સમજાતું જાય છે કે પ્રણયના કેન્દ્ર પરથી જીવનની અનંત ત્રિજ્યાઓનું દર્શન પામવું હોય તો સ્ત્રીનો દૃષ્ટિકોણ જોઈએ. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પુરુષનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. ત્યાં રાજાની પ્રણયપ્રાપ્તિનું લક્ષ્ય માલવિકા છે. એ માત્ર પરિસ્થિતિને વશ બનતી રહે છે, એ માત્ર કામ્યા બનતી રહે છે, waiting to be desired by her lover. પરિસ્થિતિમાં ગતિ રાજાના પક્ષેથી પુરાય છે. વિદૂષક જ કાર્યશીલ દેખાય છે એ સાચું, પણ આવાં કાર્યોમાં એમ જ હોય, રાજા પોતે પોતાના ગૌરવનું બનતાં સુધી સમાધાન કર્યા વિના વિદૂષક જેવા સેવકોની સહાયથી જ અંતઃપુરની આવી રમતો રમતો રહે. પણ એની આંખના ઈશારા વિના આ બધું ચાલે નહીં. 'મેઘદૂત'માં પણ એ જ યક્ષિણી એ વિરહિણીનું માત્ર એક સ્થિર ચિત્ર જ છે, જ્યારે સંદેશ-પ્રેષણમાં, માર્ગ-દર્શનમાં, પ્રિયાને ઓળખાવવામાં સક્રિય તો યક્ષ જ બને છે. પણ એ જીવનનું માત્ર એકાંગી દર્શન છે. 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઉર્વશીનું પાત્ર વધારે પ્રબળ દેખાય છે. રાજા વીર ખરો, પણ પ્રણયની બાબતમાં એ ઉર્વશીએ સર્જેલા સંજોગોને સર્વથા આધીન રહે છે. ઉર્વશી, જાણે પ્રેમની મારી પુરુષના જેવી પ્રગલ્ભતાથી કથામાં ગતિ પ્રેરતી રહે છે. પ્રેમીને મળવા એ આવે છે, પ્રેમી સાથે રહેવા એ આવે છે. ખિજાઈને રાજાને વિરહાવસ્થામાં એ ભટકાવે છે, પુત્રને દૂર પણ એ રાખે છે. એના અપ્સરાના પાત્રને એ બંધબેસતું પણ છે. એ દેવવેશ્યા છે, 'મૃચ્છકટિકમ્'ની ગણિકા વસન્તસેનાની જેમ પ્રણયની બાબતમાં એ પુરુષ કરતાં વધારે ક્રિયાશીલ છે. (સામું 'કુમારસંભવમ્'માં પણ સાંખ્યનાં પુરુષ-પ્રકૃતિની જેમ શિવ પોતે નિર્લેપ છે, પાર્વતી એને પામવા અથાક્ પ્રયત્નો કરે છે) આમાં જીવનનું દર્શન તો વિશાળ થયું, પ્રણયની વિવિધ અવસ્થાઓ દેખાઈ, સેવ્યતા, ધર્મનિષ્ઠાના પ્રશ્નો, ઈર્ષ્યા, વિરહ, રાજાની કર્મપરાયણતા, પુત્રમુખદર્શનના પ્રશ્નો વગેરે પણ આ દૃષ્ટિકોણની ત્રિજ્યામાં આવ્યાં, તે સ્ત્રીના દૃષ્ટિકોણને કારણે-પણ એ દૃષ્ટિબિન્દુનો સંપૂર્ણ વ્યાપ, complete gamut to

શાસ્ત્રમાં સાહિત્યના સંદર્ભમાં એને 'શૃંગાર'નું નામ પણ આપવામાં આવ્યું છે. 'કામ'ના આ બે અર્થો જ કદાચ ફ્રોઈડના લિબિડો અને સેક્સ દ્વારા પણ સૂચવાય છે; ફેર હોય તો કદાચ એટલો કે આપણે વિજાતીય આકર્ષણને વ્યાપક કામનાનું એક સ્વરૂપાન્તર કહીશું જ્યારે ફ્રોઈડ વ્યાપક લિબિડોના મૂળમાં પણ Sex instinct રહેલી છે એમ કહે છે.

આમ વ્યક્તિમાત્રની 'સ્વ'ને પામવાની ઝંખનાથી પ્રેરાઈને કરાતી દેહાશ્રિત પ્રવૃત્તિનું સૌથી વ્યાપક રૂપ – દેહના મૂળભૂત દ્વૈવિધ્યને કારણે પરસ્પરના આકર્ષણરૂપે વ્યક્ત થતું પ્રવૃત્તિનું મૂળભૂત રૂપ તે 'પ્રણય'. આ પ્રણય કાલિદાસની તમામ રચનાઓનો કેન્દ્રવર્તી વિષય છે.

યુવાનીના આરંભમાં તો કોઈ પણ કવિ-નાટ્યકાર પ્રણયના વિષય તરફ આકર્ષાય તે સમજી શકાય તેવું છે. કાલિદાસ પણ યુવાનીમાં 'ઋતુસંહાર' કે 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્' જેવી દેહાશ્રિત પ્રણયના ગાઢ કે તોફાની નિરૂપણોવાળી રચનાઓ આપે છે, આપે તે સ્વાભાવિક છે. પણ પછી મનુષ્યની સમક્ષ જીવનનાં વિધવિધ ક્ષેત્રો ઊઘડતાં જાય, શેક્સપિયરના As You Like Itનો Jacques એની All the world's a stage એ શબ્દોથી શરૂ થતી પ્રસિદ્ધ એકોક્તિમાં બતાવે છે તેમ જીવનના સાત કે વિવિધ તબક્કાઓમાંથી પસાર થતો હોય ત્યારે એના વિષયો બદલાય છે; કવિ-નાટ્યકારના પણ વિષયો તેમ તેમ બદલાતા જતા હોય છે. એ નવાનવા જુદા જુદા વિષયોને આલેખતી વિધવિધ રચનાઓમાં મળીને જીવનનું એક વિશાળ, વૈવિધ્યપૂર્ણ ચિત્ર એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સમગ્ર દર્શન કરાવવાની એ શેક્સપિયરની રીત છે. કાલિદાસની ખોજ જીવનનો અર્થ પામવાની છે, એના કેન્દ્રોત્સારી વિવિધતામાં રહેલું કેન્દ્રબિન્દુ શોધવાની છે. એ કેન્દ્રબિન્દુ પ્રણય છે એ સત્યને લગભગ એ સહજ સ્ફુર્ત રીતે આરંભથી જ જાણે જડી ગયું છે, અને તેથી અંતે એ 'શાકુન્તલ'માં શકુન્તલાના પાત્રને પ્રણયની તમામ વિવિધ અવસ્થાઓમાં આલેખીને એમાંથી જીવનનું એક સમગ્ર દર્શન આપણને રચી આપે છે. આમ સોફોક્લિસને માટે પ્રયોજાયેલું પેલું વિધાન 'He saw life steadily and saw it whole' કાલિદાસ અને શેક્સપિયર બંનેને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. શેક્સપિયર જીવનના બધા જ વિષયોને એક પછી એક એમ સ્વતંત્રપણે નિરૂપે છે અને એ બધું મળીને જીવનનું એક વૈવિધ્યપૂર્ણ સમગ્ર પ્રતિબિંબ એના સર્જનમાં રચાય છે. કાલિદાસ જીવનના પ્રણયરૂપી

કેન્દ્રીય ચાલક બળને જ સતત દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે, અને એનાં જ ઉત્તરોત્તર ઉદાત્ત રૂપો ઓળખતો-ઓળખતો જઈ અંતે એ પ્રણયના જ છટાવૈવિધ્ય દ્વારા જીવનનું સમગ્ર દર્શન-જીવનનો જાણે અર્થ-પ્રગટ કરી આપે છે. જીવનના દર્શનની સમગ્રતાને શેક્સપિયર વિષયવૈવિધ્ય વડે સિદ્ધ કરે છે, કાલિદાસ પ્રણયના કેન્દ્રીય મૂલગામી દૃષ્ટિબિન્દુ વડે સિદ્ધ કરે છે.

પ્રણયના નિરૂપણમાં કાલિદાસનું દૃષ્ટિબિન્દુ સ્ત્રીનું રહેલું છે. અથવા તો, એમ કહો કે એને ક્રમશઃ સમજાતું જાય છે કે પ્રણયના કેન્દ્ર પરથી જીવનની અનંત ત્રિજ્યાઓનું દર્શન પામવું હોય તો સ્ત્રીનો દૃષ્ટિકોણ જોઈએ. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પુરુષનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. ત્યાં રાજાની પ્રણયપ્રાપ્તિનું લક્ષ્ય માલવિકા છે. એ માત્ર પરિસ્થિતિને વશ બનતી રહે છે, એ માત્ર કામ્યા બનતી રહે છે, waiting to be desired by her lover. પરિસ્થિતિમાં ગતિ રાજાના પક્ષેથી પુરાય છે. વિદૂષક જ કાર્યશીલ દેખાય છે એ સાચું, પણ આવાં કાર્યોમાં એમ જ હોય, રાજા પોતે પોતાના ગૌરવનું બનતાં સુધી સમાધાન કર્યા વિના વિદૂષક જેવા સેવકોની સહાયથી જ અંતઃપુરની આવી રમતો રમતો રહે. પણ એની આંખના ઇશારા વિના આ બધું ચાલે નહીં. 'મેઘદૂત'માં પણ એ જ યક્ષિણી એ વિરહિણીનું માત્ર એક સ્થિર ચિત્ર જ છે, જ્યારે સંદેશ-પ્રેષણમાં, માર્ગ-દર્શનમાં, પ્રિયાને ઓળખાવવામાં સક્રિય તો યક્ષ જ બને છે. પણ એ જીવનનું માત્ર એકાંગી દર્શન છે. 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઉર્વશીનું પાત્ર વધારે પ્રબળ દેખાય છે. રાજા વીર ખરો, પણ પ્રણયની બાબતમાં એ ઉર્વશીએ સર્જેલા સંજોગોને સર્વથા આધીન રહે છે. ઉર્વશી, જાણે પ્રેમની મારી પુરુષના જેવી પ્રગલ્ભતાથી કથામાં ગતિ પ્રેરતી રહે છે. પ્રેમીને મળવા એ આવે છે, પ્રેમી સાથે રહેવા એ આવે છે. ખિજાઈને રાજાને વિરહાવસ્થામાં એ ભટકાવે છે, પુત્રને દૂર પણ એ રાખે છે. એના અપ્સરાના પાત્રને એ બંધબેસતું પણ છે. એ દેવવેશ્યા છે, 'મૃચ્છકટિકમ્'ની ગણિકા વસન્તસેનાની જેમ પ્રણયની બાબતમાં એ પુરુષ કરતાં વધારે ક્રિયાશીલ છે. (સામું 'કુમારસંભવમ્'માં પણ સાંખ્યનાં પુરુષ-પ્રકૃતિની જેમ શિવ પોતે નિર્લેપ છે, પાર્વતી એને પામવા અથાક પ્રયત્નો કરે છે) આમાં જીવનનું દર્શન તો વિશાળ થયું, પ્રણયની વિવિધ અવસ્થાઓ દેખાઈ, સેવ્યતા, ધર્મ-નિષ્ઠાના પ્રશ્નો, ઈર્ષ્યા, વિરહ, રાજાની કર્મપરાયણતા, પુત્રસુખદર્શનના પ્રશ્નો વગેરે પણ આ દૃષ્ટિકોણની ત્રિજ્યામાં આવ્યાં, તે સ્ત્રીના દૃષ્ટિકોણને કારણે-પણ એ દૃષ્ટિબિન્દુનો સંપૂર્ણ વ્યાપ, complete gamut to

શાસ્ત્રમાં સાહિત્યના સંદર્ભમાં એને 'શૃંગાર'નું નામ પણ આપવામાં આવ્યું છે. 'કામ'ના આ બે અર્થો જ કદાચ ફ્રોઈડના લિબિડો અને સેક્સ દ્વારા પણ સૂચવાય છે; ફેર હોય તો કદાચ એટલો કે આપણે વિજાતીય આકર્ષણને વ્યાપક કામનાનું એક સ્વરૂપાન્તર કહીશું જ્યારે ફ્રોઈડ વ્યાપક લિબિડોના મૂળમાં પણ Sex instinct રહેલી છે એમ કહે છે.

આમ વ્યક્તિમાત્રની 'સ્વ'ને પામવાની ઝંખનાથી પ્રેરાઈને કરાતી દેહાશ્રિત પ્રવૃત્તિનું સૌથી વ્યાપક રૂપ – દેહના મૂળભૂત દ્વૈવિધ્યને કારણે પરસ્પરના આકર્ષણરૂપે વ્યક્ત થતું પ્રવૃત્તિનું મૂળભૂત રૂપ તે 'પ્રણય'. આ પ્રણય કાલિદાસની તમામ રચનાઓનો કેન્દ્રવર્તી વિષય છે.

યુવાનીના આરંભમાં તો કોઈ પણ કવિ-નાટ્યકાર પ્રણયના વિષય તરફ આકર્ષાય તે સમજી શકાય તેવું છે. કાલિદાસ પણ યુવાનીમાં 'ઋતુસંહાર' કે 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્' જેવી દેહાશ્રિત પ્રણયના ગાઢ કે તોફાની નિરૂપણોવાળી રચનાઓ આપે છે, આપે તે સ્વાભાવિક છે. પણ પછી મનુષ્યની સમક્ષ જીવનનાં વિધવિધ ક્ષેત્રો ઊઘડતાં જાય, શેક્સપિયરના As You Like Itનો Jacques એની All the world's a stage એ શબ્દોથી શરૂ થતી પ્રસિદ્ધ ઉક્તિમાં બતાવે છે તેમ જીવનના સાત કે વિવિધ તબક્કાઓમાંથી પસાર થતો હોય ત્યારે એના વિષયો બદલાય છે; કવિ-નાટ્યકારના પણ વિષયો તેમ તેમ બદલાતા જતા હોય છે. એ નવાનવા જુદા જુદા વિષયોને આલેખતી વિધવિધ રચનાઓમાં મળીને જીવનનું એક વિશાળ, વૈવિધ્યપૂર્ણ ચિત્ર એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સમગ્ર દર્શન કરાવવાની એ શેક્સપિયરની રીત છે. કાલિદાસની ખોજ જીવનનો અર્થ પામવાની છે, એના કેન્દ્રોત્સારી વિવિધતામાં રહેલું કેન્દ્રબિન્દુ શોધવાની છે. એ કેન્દ્રબિન્દુ પ્રણય છે એ સત્યને લગભગ એ સહજ સ્ફુર્ત રીતે આરંભથી જ જાણે જડી ગયું છે, અને તેથી અંતે એ 'શાકુન્તલ'માં શકુન્તલાના પાત્રને પ્રણયની તમામ વિવિધ અવસ્થાઓમાં આલેખીને એમાંથી જીવનનું એક સમગ્ર દર્શન આપણને રચી આપે છે. આમ સોફોક્લિસને માટે પ્રયોજાયેલું પેલું વિધાન 'He saw life steadily and saw it whole' કાલિદાસ અને શેક્સપિયર બંનેને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. શેક્સપિયર જીવનના બધા જ વિષયોને એક પછી એક એમ સ્વતંત્રપણે નિરૂપે છે અને એ બધું મળીને જીવનનું એક વૈવિધ્યપૂર્ણ સમગ્ર પ્રતિબિંબ એના સર્જનમાં રચાય છે. કાલિદાસ જીવનના પ્રણયરૂપી

કેન્દ્રીય ચાલક બળને જ સતત દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે, અને એનાં જ ઉત્તરોત્તર ઉદાત્ત રૂપો ઓળખતો–ઓળખતો જઈ અંતે એ પ્રણયના જ છટાવૈવિધ્ય દ્વારા જીવનનું સમગ્ર દર્શન–જીવનનો જાણે અર્થ–પ્રગટ કરી આપે છે. જીવનના દર્શનની સમગ્રતાને શેક્સપિયર વિષયવૈવિધ્ય વડે સિદ્ધ કરે છે, કાલિદાસ પ્રણયના કેન્દ્રીય મૂલગામી દૃષ્ટિબિન્દુ વડે સિદ્ધ કરે છે.

પ્રણયના નિરૂપણમાં કાલિદાસનું દૃષ્ટિબિન્દુ સ્ત્રીનું રહેલું છે. અથવા તો, એમ કહો કે એને ક્રમશઃ સમજાતું જાય છે કે પ્રણયના કેન્દ્ર પરથી જીવનની અનંત ત્રિજ્યાઓનું દર્શન પામવું હોય તો સ્ત્રીનો દૃષ્ટિકોણ જોઈએ. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પુરુષનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. ત્યાં રાજાની પ્રણયપ્રાપ્તિનું લક્ષ્ય માલવિકા છે. એ માત્ર પરિસ્થિતિને વશ બનતી રહે છે, એ માત્ર કામ્યા બનતી રહે છે, waiting to be desired by her lover. પરિસ્થિતિમાં ગતિ રાજાના પક્ષેથી પુરાય છે. વિદૂષક જ કાર્યશીલ દેખાય છે એ સાચું, પણ આવાં કાર્યોમાં એમ જ હોય, રાજા પોતે પોતાના ગૌરવનું બનતાં સુધી સમાધાન કર્યા વિના વિદૂષક જેવા સેવકોની સહાયથી જ અંતઃપુરની આવી રમતો રમતો રહે. પણ એની આંખના ઇશારા વિના આ બધું ચાલે નહીં. 'મેઘદૂત'માં પણ એ જ યક્ષિણી એ વિરહિણીનું માત્ર એક સ્થિર ચિત્ર જ છે, જ્યારે સંદેશ–પ્રેષણમાં, માર્ગ–દર્શનમાં, પ્રિયાને ઓળખાવવામાં સક્રિય તો યક્ષ જ બને છે. પણ એ જીવનનું માત્ર એકાંગી દર્શન છે. 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઉર્વશીનું પાત્ર વધારે પ્રબળ દેખાય છે. રાજા વીર ખરો, પણ પ્રણયની બાબતમાં એ ઉર્વશીએ સર્જેલા સંજોગોને સર્વથા આધીન રહે છે. ઉર્વશી, જાણે પ્રેમની મારી પુરુષના જેવી પ્રગલ્ભતાથી કથામાં ગતિ પ્રેરતી રહે છે. પ્રેમીને મળવા એ આવે છે, પ્રેમી સાથે રહેવા એ આવે છે. ખિજાઈને રાજાને વિરહાવસ્થામાં એ ભટકાવે છે, પુત્રને દૂર પણ એ રાખે છે. એના અપ્સરાના પાત્રને એ બંધબેસતું પણ છે. એ દેવવેશ્યા છે, 'મૃચ્છકટિકમ્'ની ગણિકા વસન્તસેનાની જેમ પ્રણયની બાબતમાં એ પુરુષ કરતાં વધારે ક્રિયાશીલ છે. (સામું 'કુમારસંભવમ્'માં પણ સાંખ્યનાં પુરુષ-પ્રકૃતિની જેમ શિવ પોતે નિર્લેપ છે, પાર્વતી એને પામવા અથાક પ્રયત્નો કરે છે) આમાં જીવનનું દર્શન તો વિશાળ થયું, પ્રણયની વિવિધ અવસ્થાઓ દેખાઈ, સેવ્યતા, ધર્મ-નિષ્ઠાના પ્રશ્નો, ઈર્ષ્યા, વિરહ, રાજાની કર્મપરાયણતા, પુત્રમુખદર્શનના પ્રશ્નો વગેરે પણ આ દૃષ્ટિકોણની ત્રિજ્યામાં આવ્યાં, તે સ્ત્રીના દૃષ્ટિકોણને કારણે–પણ એ દૃષ્ટિબિન્દુનો સંપૂર્ણ વ્યાપ, complete gamut to

એણે પ્રત્યાખ્યાન વખતે સ્ત્રીના વિરોધની અવસ્થાનો સહેજ સૂર પ્રકટ કર્યો છે, પણ બીજાં નાટકોમાં એણે વિરોધની સ્પષ્ટ અવસ્થાઓ બતાવી જ છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં ઈરાવતીનો સ્પષ્ટ વિરોધ છે, પણ એના હાથ દરેક વખતે હેઠા પડે છે, 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઔશીનરી પણ વિરોધ કરે છે, પણ વિરોધ કરતી વખતે જ એ જાણે છે કે એણે જ નમવું પડવાનું છે. બને છે પણ એવું જ. 'પ્રિયાનુપ્રસાદન' વ્રતને બહાને એને સમાધાન સ્વીકારી લેવું પડે છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પણ મુખ્ય રાણી ધારિણી રાજાની નવા પ્રણયની ઘેલછાને કાબૂમાં રાખવા પ્રયત્ન કરે છે પણ છેવટે પ્રયત્નો મૂકી દે છે. એમાંથી સમજાય છે કે પુરુષપ્રધાન સમાજમાં ઉચ્ચ વર્ગ સ્ત્રીએ આ પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર કર્યે જ છૂટકો.

સાથે જ, કાલિદાસે પુરુષના સ્વભાવની જે લાક્ષણિકતા બતાવી છે તેના તરફ આપણે લક્ષ આપ્યું નથી. માલવિકા પ્રત્યે આકર્ષાયા છતાં અગ્નિમિત્ર ધારિણીનું પૂરેપૂરું ગૌરવ જાળવે છે; તેમાં કેવળ આચાર નથી, સાચો આદર પણ છે જ. પુરુરવા ઉર્વશીના પ્રેમમાં પડ્યો છે અને ઔશીનરી રોષે ભરાઈને અળગી થઈ એટલે પોતે એના પ્રત્યે તટસ્થ રહેવાનો નિર્ણય કરે છે. છતાં એ કહે છે કે પોતાને રાણી માટે એવું જ બહુમાન છે. વળી એ પેલી વિદ્યાધર-દારિકા પ્રત્યે તાકીને જોઈ રહેલો છતાં એ જ પાછો ઉર્વશીના વિરહમાં લગભગ ઉન્માદની અવસ્થામાં ભટકતો પણ રહેલો. શકુન્તલાની સખીઓ તો એ પરિસ્થિતિ સ્વીકારીને જ ચાલે છે. बहुवल्लभाः राजानः श्रूयन्ते । એટલે નાટકોમાં જ્યાં કાલિદાસે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું અનુકરણ કરવાનું છે ત્યાં એ એક પુરુષને – ખાસ તો રાજાને – અનેક પ્રિયાઓ હોય એ અવસ્થાનો સ્વીકાર કરીને ચાલે છે. પણ કાવ્યોમાં પરિસ્થિતિ જુદી છે. 'મેઘદૂતમ્'ના યક્ષની એક જ પ્રિયતમા છે. 'કુમારસંભવમ્'માં શિવ પાર્વતીનું પ્રત્યાખ્યાન કરે છે ખરા, પણ એની પાછળ ઈતરા પ્રિયતમા કારણભૂત નથી; (પાછળના કવિઓ ક્વચિત્ એ સ્થાન શિવના મસ્તકે વિરાજતી ગંગાને આપે છે ખરા !) એમનો પ્રેમ તો અનન્યનિષ્ઠ જ છે. 'રઘુવંશમ્'ની ત્રણ મુખ્ય સ્ત્રીઓ પણ આમ એકપત્નીવ્રતી પતિઓને મેળવવા ભાગ્યશાળી બનેલી છે. દિલીપને પુત્ર નથી છતાં એ સુદક્ષિણાને જ સ્વીકારી રહ્યો છે; ઇન્દુમતી અચાનક મૃત્યુ પામતાં અજ રાજ્ય છોડી દે છે, બીજી સ્ત્રી કરતો નથી; દશરથની વાત કાલિદાસે ટૂંકે પતાવી છે, પણ રામનું એકપત્નીવ્રત તો જગજાહેર છે. પછી કુશના રાજ્ય-રોહણથી યુગ બદલાયો, અને અગ્નિવર્ણનો તો કેવો અંત કાલિદાસ બતાવે છે ?

emotions અને full panorama of life 'શાકુન્તલ'માં દેખાય છે. સ્ત્રી અને પુરુષ બંનેનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓ એમાં નિરૂપાયાં છે. પણ જીવનચિત્રની વ્યાપકતા સ્ત્રીના દૃષ્ટિબિન્દુને કારણે આવી છે. કેમ કે, એક આધુનિક કામ-શાસ્ત્રીએ કહ્યું છે તેમ Love for a man is a thing apart, for a woman it is her whole life. પ્રણયને કારણે પુરુષના જીવનમાં બહુ મોટો ફેરફાર થતો નથી, પણ સ્ત્રીને માટે પ્રણય એટલે એની સહજ કૌમાર્યલજ્જાનું આવરણ ભેદાવું, કૌમાર્યમાંથી સ્ત્રીત્વમાં પ્રવેશ, પિતૃગૃહ છોડી નવા વાતાવરણમાં જવું, ગર્ભધારણ, સંતાનજન્મ અને ઉછેર (અવસ્થાભેદે એમાં પ્રત્યાખ્યાન, વિરહ જેવી અવસ્થાઓ પણ સંભવે.) ગટેએ 'શાકુન્તલ'ને વિશે જે અમર કંડિકા રચી છે, તેમાં એણે આ જ વ્યાપકતાનો નિર્દેશ કર્યો છે.

Wouldst thou the young year's blossoms
And the fruits of its decline,
And all by which the soul is charmed,
Enraptured feasted, fed,
Wouldst thou the earth and heaven itself
In one sole name combine,
I name thee, Oh Sakuntala !
And all at once is said.

નવું ખીલેલું ફૂલ પણ શકુન્તલા છે અને એમાંથી અંતે પરિણમતું ફળ પણ એ છે અને આ બે અવસ્થાઓની વચ્ચે કેટલાં અવસ્થાન્તરો આવી ગયાં ? મુગ્ધાવસ્થા, યૌવનનો સ્પર્શ, પ્રણયની જ્વાળા, નવા પ્રણયની પ્રથમ જુદાઈ, પતિગૃહગમન અને સગર્ભાવસ્થા, વચ્ચે એ unexplained સગર્ભાવસ્થાને કારણે શકુન્તલાની સામાજિક પરિસ્થિતિનું સૂચન, વળી એ અવસ્થામાં પ્રત્યાખ્યાન, પછી અપમાનિત વિરહવ્રતની વેદના, પુત્રપ્રાપ્તિ, પુત્રઉછેર, અનુભવની સ્થિરતા, અંતે પુનર્મિલન. સ્ત્રીના જીવનની કોઈ મહત્ત્વની અવસ્થા બાકી રહે છે ખરી ? હા, પુરુષના વિરોધની અવસ્થા રહે છે ખરી. એ પુરુષનો વિરોધ કરી શકે, એની સાથે ઝઘડી શકે, મૂળ મહાભારતની શકુન્તલા જાણી જોઈને પોતાની સાથેના સંબંધનો ઈન્કાર કરતા દુષ્યન્ત સાથે ખૂબ ઝઘડે છે પણ ખરી; પણ 'શાકુન્તલ'માં એણે સ્ત્રીના પુરુષવિરોધની અવસ્થા બતાવી નથી તે કેમ ?

એના ઘણા જવાબો આપી શકાય, આપણે થોડાક જોઈએ. આ નાટકમાં

એણે પ્રત્યાખ્યાન વખતે સ્ત્રીના વિરોધની અવસ્થાનો સહેજ સૂર પ્રકટ કર્યો છે, પણ બીજાં નાટકોમાં એણે વિરોધની સ્પષ્ટ અવસ્થાઓ બતાવી જ છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં ઈરાવતીનો સ્પષ્ટ વિરોધ છે, પણ એના હાથ દરેક વખતે હેઠા પડે છે, 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં ઔશીનરી પણ વિરોધ કરે છે, પણ વિરોધ કરતી વખતે જ એ જાણે છે કે એણે જ નમવું પડવાનું છે. બને છે પણ એવું જ. 'પ્રિયાનુપ્રસાદન' વ્રતને બહાને એને સમાધાન સ્વીકારી લેવું પડે છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્'માં પણ મુખ્ય રાણી ધારિણી રાજાની નવા પ્રણયની ઘેલછાને કાબૂમાં રાખવા પ્રયત્ન કરે છે પણ છેવટે પ્રયત્નો મૂકી દે છે. એમાંથી સમજાય છે કે પુરુષપ્રધાન સમાજમાં ઉચ્ચ વર્ગ સ્ત્રીએ આ પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર કર્યે જ છૂટકો.

સાથે જ, કાલિદાસે પુરુષના સ્વભાવની જે લાક્ષણિકતા બતાવી છે તેના તરફ આપણે લક્ષ આપ્યું નથી. માલવિકા પ્રત્યે આકર્ષાયા છતાં અગ્નિમિત્ર ધારિણીનું પૂરેપૂરું ગૌરવ જાળવે છે; તેમાં કેવળ આચાર નથી, સાચો આદર પણ છે જ. પુરુરવા ઉર્વશીના પ્રેમમાં પડ્યો છે અને ઔશીનરી રોષે ભરાઈને અળગી થઈ એટલે પોતે એના પ્રત્યે તટસ્થ રહેવાનો નિર્ણય કરે છે. છતાં એ કહે છે કે પોતાને રાણી માટે એવું જ બહુમાન છે. વળી એ પેલી વિદ્યાધર-દારિકા પ્રત્યે તાકીને જોઈ રહેલો છતાં એ જ પાછો ઉર્વશીના વિરહમાં લગભગ ઉન્માદની અવસ્થામાં ભટકતો પણ રહેલો. શકુન્તલાની સખીઓ તો એ પરિસ્થિતિ સ્વીકારીને જ ચાલે છે. बहुवल्लभाः राजानः श्रूयन्ते । એટલે નાટકોમાં જ્યાં કાલિદાસે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું અનુકરણ કરવાનું છે ત્યાં એ એક પુરુષને – ખાસ તો રાજાને – અનેક પ્રિયાઓ હોય એ અવસ્થાનો સ્વીકાર કરીને ચાલે છે. પણ કાવ્યોમાં પરિસ્થિતિ જુદી છે. 'મેઘદૂતમ્'ના યક્ષની એક જ પ્રિયતમા છે. 'કુમારસંભવમ્'માં શિવ પાર્વતીનું પ્રત્યાખ્યાન કરે છે ખરા, પણ એની પાછળ ઈતરા પ્રિયતમા કારણભૂત નથી; (પાછળના કવિઓ ક્વચિત્ એ સ્થાન શિવના મસ્તકે વિરાજતી ગંગાને આપે છે ખરા !) એમનો પ્રેમ તો અનન્યનિષ્ઠ જ છે. 'રઘુવંશમ્'ની ત્રણ મુખ્ય સ્ત્રીઓ પણ આમ એકપત્નીવ્રતી પતિઓને મેળવવા ભાગ્યશાળી બનેલી છે. દિલીપને પુત્ર નથી છતાં એ સુદક્ષિણાને જ સ્વીકારી રહ્યો છે; ઇન્દુમતી અચાનક મૃત્યુ પામતાં અજ રાજ્ય છોડી દે છે, બીજી સ્ત્રી કરતો નથી; દશરથની વાત કાલિદાસે ટૂંકે પતાવી છે, પણ રામનું એકપત્નીવ્રત તો જગજાહેર છે. પછી કુશના રાજ્યરોહણથી યુગ બદલાયો, અને અગ્નિવર્ણનો તો કેવો અંત કાલિદાસ બતાવે છે

એમ, કાવ્યોમાં કાલિદાસને રોમાન્ટિક આદર્શોનું વાતાવરણ ખડું કરવાનો અવકાશ છે ત્યાં યથેચ્છ કલ્પનાવિહાર શક્ય છે. પણ નાટકોમાં તો એણે રંગમંચ પર રજૂ થતા કથાનકને પ્રતીતિકર બનાવવું જ રહ્યું, કેમ કે નાટકો તો પ્રત્યક્ષ લોકવૃત્તિનું અનુસરણ જ છે. અને એટલે કાલિદાસનાં ત્રણે નાટકોના રાજવી નાયકો બહુવલ્લભ છે જ. એ વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ છે, નાટકોમાં કાલિદાસ એ સ્વીકારીને ચાલે છે.

પણ મૂળ સત્ય આ છે. સ્ત્રી અને પુરુષનો પ્રકૃતિદત્ત સ્વભાવભેદ આ પરિસ્થિતિમાં કાલિદાસ ઝીલે છે. પુરુષ પ્રકૃતિએ જ બહુગામી છે, સ્ત્રી પ્રકૃતિથી બહુગામિની નથી. સ્ત્રીને માટે એક પુરુષ સાથે જ સંબંધ નિભાવવો પ્રકૃતિદત્ત રીતે શક્ય છે, કેમ કે એક જ પુરુષના આલંબનથી સ્ત્રી પોતાના વ્યક્તિત્વનું સંપૂર્ણ પ્રફુલ્લન પામી શકે છે, કુમારીમાંથી સ્ત્રી, ગૃહિણી, નવસર્જક, માતા, ગંભીરા એ એક જ પુરુષના સંપર્કથી બની શકે છે, એ માટે બીજા પુરુષનો આશ્રય એણે લેવો પડતો નથી, કેમ કે સ્ત્રીના વ્યક્તિત્વનો વિકાસ એના દેહ સાથે સીધો સંકળાયેલો છે. સ્ત્રી ગર્ભધારણ કરી શકે છે, માતા બની શકે છે, બાળકમાં એ પોતાના સ્થૂળ અસ્તિત્વનું પણ સીધું સાતત્ય–direct extension or continuation of her physical self–જોઈ શકે છે. આત્મવિસ્તારની વ્યક્તિમાત્રમાં રહેલી ઝંખનાની એ બાળકમાં તૃપ્તિ પામી શકે છે; એ પુરુષ કરતાં વધારે ભાગ્યશાળી છે. પુરુષ કદાચ એનાથી અળગો થઈ જાય તો પણ પેલા બાળકના ગર્ભસ્ફુરણમાં એ એ જ પુરુષના સંપર્કને માણતી રહે છે; પ્રત્યક્ષનો અભાવ થોડોક ખટકે ખરો, પણ બહુ નહીં. પુરુષ એનો સ્વીકાર ન કરે તો ય ભલે, એ આત્મનિષ્ઠ બનીને માતૃત્વના ગૌરવને અનુભવતી સ્થિર રહી શકે છે. શકુન્તલાએ એમ કર્યું જ છે.

પુરુષને માટે આ શક્ય નથી. રતિનો–કામનો–પ્રણયનો સ્થૂળ સંપર્ક–દેહાશ્રિત સંબંધ પણ પુરુષને માટે touch-and-go જેટલો ઉપરછલ્લો જ રહે છે. તેથી જ પુરુષની ઊંડી ઝંખના એક જ સ્ત્રીમાં પૂર્ણરૂપે તૃપ્ત થાય એવું હંમેશાં બનતું નથી. એ 'સ્વ'ની શોધમાં પણ જાણે કે પોતાના better half ને શોધતો ભટકતો જ રહે છે. કદાચ ઉર્વશી જેવા કિસ્સામાં બને છે તેમ એ better નહીં ને best half પામ્યા પછી પણ, કદાચ એ best-half છે એની પૂર્ણ પ્રતીતિ થયા પછી પણ એ અન્ય રૂપવતી યુવતીને નિરખવાની વૃત્તિમાંથી સદંતર મુક્ત નથી રહી શકતો. કેમ કે, સ્ત્રી સાથેના એના રતિ-

સંબંધનું સ્વરૂપ જ એવું અલ્પજીવી છે, એવું એકાંશકેન્દ્રી છે કે એ પ્રણય સંબંધનો અનુભવ એના સમગ્ર વ્યક્તિત્વને વ્યાપી વળે એ ભાગ્યે જ શક્ય બને છે. આધુનિક કામશાસ્ત્રીઓ પણ કહે છે કે પુરુષની કામેચ્છા એના એક જ અંગમાં કેન્દ્રિત થયેલી છે, જ્યારે સ્ત્રીની કામેચ્છા એના સમગ્ર દેહમાં સૂક્ષ્મ રૂપે વ્યાપેલી હોય છે. આ જ કારણે રતિક્રીડનો કે રતિતૃપ્તિનો અનુભવ જેટલો સ્ત્રીને માટે સૂક્ષ્મ, સમગ્ર દેહવ્યાપી, જેટલો અંતઃગામી કે અંતઃવ્યાપી હોય છે તેટલો પુરુષને માટે નથી હોતો. માટે જ સ્ત્રીના કરતાં પુરુષ વધારે કામી હોય છે, એનો કામાવેગ વધારે પ્રબળ હોય છે, અને તૃપ્તિ અંતઃવ્યાપી હોતી નથી; કોઈ એક જ સ્ત્રી એના સમગ્ર અંતર્બાહ્યને-એના સ્થૂળ–સૂક્ષ્મને વ્યાપક રીતે તૃપ્ત કરી દે એવું ઓછું બને છે. અને પુરુષ જાણે કે એવી સંતૃપ્તિની શોધમાં બહુગામી બનતો હોય છે. એ પોતાના પરિપૂર્ણ (કે પરિપૂરક ?) અર્ધને શોધતો જાણે ભટકતો રહે છે. 'વિક્રમોર્વશીયમ્'ના નાયકની ઉન્માદાવસ્થા કદાચ આનું જ પ્રતીક છે. 'શાકુન્તલ'માં પણ રાજા અનેક સ્ત્રીઓને માણી ચૂકેલો છતાં શકુન્તલાને જોતાવેંત એના તરફ આકર્ષાય છે. અને એ માટે ધર્મની ઓછામાં ઓછી જરૂરિયાત પાળવા જેટલી જ ધીરજ ન છૂટકે ધરીને એ કણ્વની રાહ જોયા વિના શકુન્તલાને પોતાની કરી લે છે. ધર્મ તો સમાજની જરૂરિયાત માટે છે, સમાજને ધારણ કરે તે ધર્મ-धारयति असौ इति धर्मः। એની સાથે વ્યક્તિની જરૂરિયાતને લેવાદેવા ઓછી હોય છે. એમાં પણ नवगा हुकुम चले इमारत, वृक्ष चले निज लीला।

એક વાત છે. પુરુષને પણ આવી 'સ્વ'ની બહુગામી ખોજમાં ક્યારેક પોતાનું best half–પરિપૂર્ણ અર્ધ–મળી જાય છે ખરું. રાજાનો શકુન્તલા સાથેનો સંબંધ બહુ લાંબો નથી, પછી તો જે દિવસે એને મૂકીને એ હસ્તિનાપુર પાછો ફર્યો તે જ દિવસે દુર્વાસાના શાપથી એને એનું સંપૂર્ણ વિસ્મરણ પણ થઈ ગયું, છતાં શકુન્તલાને પામ્યા પછી એ બદલાઈ જાય છે. હવે એ અવનવા પ્રેમની પાછળ દોડતો નથી, હંસપદિકાના ઉપાલંભભર્યા ઈંજનને એ નાગરિક કુશળતાથી અળગું રાખે છે. શકુન્તલાના વિરહની સ્પષ્ટ છાપ નથી, છતાં જાણે જન્મજન્માંતરની ઝંખના અનુભવે છે; શકુન્તલા પ્રત્યેના અકળ આકર્ષણને પણ એ વશમાં રાખે છે, અન્ય સ્ત્રી–વ્યક્તિ પ્રત્યે તો આકર્ષણભાવ નથી જ અનુભવતો, વસુમતીને પણ એ કેવળ આદરથી જ જાળવે છે. અપુત્ર છતાં, સગર્ભા શકુન્તલાને જોઈને અંતરની સાક્ષીએ આકર્ષણ અનુભવવા છતાં એ એને સ્વીકારતો નથી. અર્થાત્ શકુન્તલાનો પ્રેમ શકુન્તલાને ખાતર છે, એના પુત્રને ખાતર નથી. પુત્ર એ એમના પ્રેમનું પરિણામ છે, પ્રેમનું શિખર છે, પ્રેમનું કારણ નથી. કારણ તો છે પેલી પોતાની જાતને જેમાં પરિપૂર્ણ થતી અનુભવી શકાય એવો રતિસંબંધ આપી શકતી સ્ત્રીવ્યક્તિની ખોજ. એ

વ્યક્તિ રાજાને પણ શકુન્તલામાં સાંપડી છે. એ બંને વચ્ચેનું પ્રથમ દૃષ્ટિનું અદમ્ય પરસ્પરાકર્ષણ આ જ વસ્તુનું સૂચક છે, Love of first sight તે આ, અનેક વ્યક્તિઓમાંથી કશા જ પૂર્વપરિચય વિના કે બાહ્ય રૂપાકર્ષણ સિવાય પણ કેવળ અંતરની જ સાક્ષીએ પોતાના best halfની આંખના પલકારામાં ઓળખાણ થઈ જવી તે શકુન્તલાને જોયા પછી એના પ્રત્યે આવે ભાવ અનુભવ્યા પછી, શાપ હોય છે ત્યારે પણ રાજા ઊંડી વેદનાની ઝીણી ધાર ભોંકાતી અનુભવ્યા કરે છે. શાપમુક્તિ પછી પણ એ જ દીર્ઘ વિરહવેદના વેઠે છે એ ઓછી કષ્ટદાયક નથી. કાલિદાસની લાક્ષણિક મિતાક્ષરતામાં એનું વર્ણન આવું છે :

प्रजागरात्खिलीभूतस्तस्याः स्वप्ने समागमः ।
बाष्पस्तु न ददात्येनां द्रष्टुं चित्रगतामपि ॥

'(એના વિરહમાં) ઉજાગરાને લીધે એના સ્વપ્નસમાગમમાંય વિઘ્ન આવે છે, અને આંસુ એને ચિત્રમાં પણ જોવા દેતાં નથી.' શકુન્તલામાં સ્વના વિસ્તારની શક્યતા ખોઈ ચૂકેલો, એ પીડાને અનુભવતો શકતો રાજા પોતાની આખી પ્રજા પ્રત્યે સ્વજનભાવ વ્યક્ત કરે છે, 'સ્વ'નો આખી પ્રજા જેટલો વિસ્તાર સાધે છે, તો પણ એ શકુન્તલાની અવેજી નથી, શકુન્તલાની કોઈ અવેજી જ નથી. કાલિદાસની પદશય્યામાં જેમ એક શબ્દ પણ ન બદલી શકાય કે ન આઘોપાછો કરી શકાય તેમ શકુન્તલા-દુષ્યન્તના સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધમાં શકુન્તલાને પણ ન બદલી શકાય કે ન એના સ્થાનેથી વિચલિત કરી શકાય એવા પરિપૂર્ણ સંબંધનું નિરૂપણ થયેલું છે. પુરુષની બહુગામિતામાં કાલિદાસ આવી – શબ્દાર્થના જેવી, પાર્વતી - શિવના જેવી, સ્ત્રી-પુરુષના પરિપૂર્ણ અવિનાભાવી સંબંધની – પ્રાપ્તિ માટેની શોધ જુએ છે, અર્થને યોગ્ય શબ્દ મળે, પુરુષને પરિપૂર્ણ યોગ્ય સ્ત્રી મળે ત્યારે જ એ શોધ સફળ બને છે, વિરામ પામે છે. પુરુષની બહુગામિતા, આમ, સૂક્ષ્મ અર્થમાં પુરુષની 'સ્વ'ના વાચકની શોધ છે.

કોઈને કદાચ આમાં કાલિદાસની કે પુરુષજાતની વકીલાત લાગશે એવું નથી. ધર્મ અને કામ વચ્ચે આટલું અંતર છે જ, અને એ અંતર વિશે કાલિદાસ પૂરેપૂરો સભાન છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ બહુપત્નીત્વને સ્વીકારે છે, ધર્મશાસ્ત્રો - સ્મૃતિ ગ્રંથો એને સંમતિની મહોર મારે છે, જ્યારે દ્રૌપદીનો દાખલો આંખ સામેથી હટાવી ન શકાય એટલો આપણી સાંસ્કૃતિક સ્મૃતિમાં વણાયેલો હોવા છતાં ધર્મશાસ્ત્રોએ બહુપતિત્વને બિલકુલ સ્વીકાર્યું નથી.

પતિ અપુત્ર મૃત્યુ પામે તો નિયોગપ્રથા કબૂલ, પણ તે પણ કેવળ ધર્મરૂપે, કામની આવશ્યકતા માટે નહીં. આ અવસ્થામાં સ્ત્રીનું સ્થાન મુશ્કેલ છે, હક્કોની વહેંચણી અસમાન છે એ વિશે મહાભારતનો સર્જક તો એની શકુન્તલા પાસે આક્રોશપૂર્ણ શબ્દો બોલાવે છે. પણ કાલિદાસની અબોલ વ્યંજના એ આક્રોશ કરતાં વધારે તીવ્ર વેદના વ્યક્ત કરે છે. રાજા અને શકુન્તલાના સંબંધમાં સમાજ વચ્ચે આવ્યો જ નથી, કણ્વઋષિ સુધ્ધાં ગેરહાજર છે. એવા સંબંધમાં કદાચ સ્થૂળ સામાજિક દૃષ્ટિએ કશીક આફત જન્મે તો સ્ત્રીની દશા શી ? સ્થૂળ રૂપનાં સામાજિક પરિચયોની આવશ્યકતા હોય ત્યાં બધાં સામાજિક બંધનો સાચવવાની જરૂર ઊભી થાય જ. શકુન્તલાને ઓળખવા વીંટી જોઈએ જ, એ ન હોય તો રાજા ક્યારેક ફરી પણ જાય. રાજાના પ્રણયસંબંધના આવા પ્રકારમાં કાલિદાસે બહુ કુશળતાપૂર્વક સૂક્ષ્મ રીતે તત્કાલીન સમાજના ઉચ્ચ વર્ગની – ખાસ કરીને ક્ષત્રિયસમાજની સ્ત્રી પ્રત્યેની વૃત્તિ – વર્તણૂકની સામે અરીસો ધર્યો છે. રાજાઓ ગમે ત્યાં જાય, યુદ્ધમાં જાય કે શિકારે જાય કે બીજે – ત્રીજે ઠેકાણે જાય, ત્યારે કેવળ કામવૃત્તિને અનુસરીને ગમે તે સ્ત્રી સાથે રતિ ભોગવે, પછી એ સ્ત્રીની સ્થૂળ જવાબદારી લે પણ ખરા, બાળક થાય તો રાજા એનું ભરણપોષણ કરે, રાજાને આશરે એ બાળક મોટું થાય. ક્યારેક એવાં બાળકો રાજગાદી માટેના વારસાયુદ્ધના પ્રેરનાર પણ બને. એ તો પછીની વાત, પણ બાળક થાય અને એ બાળકનો કે પોતાનો ભરણપોષણનો હક્ક સ્ત્રી માગવા જાય, ત્યારે આવા અનેક ક્ષણજીવી સંબંધો બાંધનારા રાજાને એવા સંબંધોનું સ્મરણ પણ થઈ જાય, એ સંબંધ થયેલો એ જ સ્વીકારવાની રાજા ના પાડી બેસે, મહાભારતના દુષ્યન્તે તો જાણી જોઈને ના પાડેલી, પણ કોઈ રાજા ખરેખર ભૂલી ગયો હોય ત્યારે આ બાળક રાજાનું જ છે એની સાબિતી શું ? રાજાઓ વીંટી જેવાં કે રાજમુદ્રા જેવાં અભિજ્ઞાનો આપતાં હોય, એવી એંધાણી હોય તો એ બાળક રાજાનું છે એની સાબિતી રહે, રાજા પોતે ભૂલી ગયો હોય પણ પેલી એંધાણી રાજબીજના પુરાવારૂપે સ્વીકાર્ય ગણાય. એવા સંજોગોમાં સ્ત્રીનું નહીં, બાળકનું નહીં પણ પેલી એંધાણીનું – ઓળખના ચિહ્નનું મહત્ત્વ કે ગૌરવ જીવતી-જાગતી સ્ત્રીવ્યક્તિ કરતાં વધી જાય. સ્ત્રી સ્ત્રી તરીકે નહીં, રાજાના પ્રેમસંબંધે નહીં, જડ વીંટીથી ઓળખાય. કોઈ પણ સ્વમાની સ્ત્રીને માટે આ પરિસ્થિતિ અસહ્ય છે. અને તેમાંયે પુરુષને વિસ્મરણ થાય અને પેલી એંધાણી પણ

ખોવાઈ ગઈ તો ? સ્ત્રીનું સ્થાન શું ? પુરુષ એને તરછોડે તો એ અવસ્થામાં સ્ત્રીનું થાય શું પિતાનાં દ્વાર તો એને માટે બંધ છે, પતિ - એને ઓળખતો નથી, તો શું એણે પારકાના આશરે રહેવાનું ? સામાન્ય સંજોગોમાં એ પોતાનો માર્ગ કદાચ શોધી પણ લે, પરંતુ સગર્ભાવસ્થામાં જ્યારે એને વિશેષ સંરક્ષણની જરૂર છે, ત્યારે એ શું કરે ? શકુન્તલ ને રાજા તરછોડે, કણ્વનો આશ્રમ પાછો ન સ્વીકારે તો શું એ બાળકના જન્મ સુધી સોમરાત પુરોહિતને ત્યાં રહે ! ગાંધર્વલગ્નોની, સમાજની સંમતિ વિનાના સંબંધોની સ્ત્રીની નાજુક અવસ્થાની, પતિની વિમુખતાની, આ દશા પ્રત્યે કાલિદાસે જેટલી વેધકતાથી આંગળી ચીંધી છે તેટલી વેધકતા મહાભારતની શકુન્તલાના આક્રોશમાં પણ નથી. આ સ્થૂળ પ્રણયનો દેહાશ્રિત સંબંધોનો, સામાજિક - ધાર્મિક કક્ષાનો પ્રશ્ન છે, પણ મહત્ત્વનો છે, અને કાલિદાસે એને પણ પોતાના વસ્તુ-વણાટમાં ગૂંથી લીધો છે.

અલબત્ત, કાલિદાસને પ્રશ્ન: આ સામાજિક પાસાના આલેખન આગળ અટકવું નથી, એને તો આ સ્થૂળ રૂપના દેહાશ્રિત માનવસંબંધોની ભૂમિકા ઉપર રચતાં સૂક્ષ્મ સાંવેદનિક સંબંધોની તરાહ દર્શાવવી છે. તેથી કાલિદાસ શકુન્તલાના પ્રણયસંબંધનું પરિણામ જુદું આલેખે છે. શકુન્તલા સામાન્ય સ્ત્રી હોત તો નાટક પાંચમા અંક આગળ અટકી જાત. પ્રો. કરમાકરે મૂળ શાકુન્તલ પાંચ અંકનું છે એવો મત પણ વ્યક્ત કર્યો છે. પણ એ મત અર્ધદગ્ધ છે. શકુન્તલા અપ્સરાની પુત્રી છે એ હકીકતનો આશ્રય લઈને કાલિદાસ સ્ત્રીના પ્રત્યાખ્યાનની ભૂમિકાનું નિવારણ શોધે છે. સ્ત્રી સુંદર છે, પુરુષ કરતાં અધિક સુંદર છે, અને એની એ સુંદરતામાં જ દિવ્યતાનો અંશ રહેલો છે. એ દિવ્યતા જ અંતે એની સ્થૂળ મર્યાદાઓનું સંતુલન કરી આપે છે. આનંદશંકરે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સંદર્ભમાં કહેલું તેમ પરમાત્માએ સ્ત્રીને પુરુષ કરતાં વધારે ઊંચા તત્ત્વમાંથી સર્જેલી છે. તેથી પુરુષ સાથે સાયુજ્ય સાધવાની એની અપેક્ષા ન પુરાય તો પણ એ વધારે ઊંચી દિવ્યતાની – માતૃત્વની ભૂમિકાએ ખસીને સ્વનિષ્ઠ બનીને રહી શકે છે, એ દુઃખી પણ ગંભીર બને છે, પુરુષની જેમ વ્યાકુળ નથી બની ઊઠતી. પ્રણયનો વિરહ વ્યાકુળતા પ્રેરે, પણ પ્રણયની નિરાશા કે પ્રત્યાખ્યાન ગાંભીર્ય પ્રેરે છે. પ્રણયના અભાવની અવસ્થામાં પણ સાપેક્ષતા અને નિરપેક્ષતાનો ભેદ આવડું અંતર પાડી દે છે.

આધુનિક મનોવિજ્ઞાન વ્યક્તિના ચિત્તનાં ત્રણ તત્ત્વો – અંશો સ્વીકારે છે : Id, Ego અને superego સ્ત્રીની કે પુરુષની દેહાશ્રિત સ્થૂળ વાસનાઓ

— basic needs તે Id. બીજી બાજુ વ્યક્તિમાં રહેલી ઊર્ધ્વગામિની ઝંખના તે superego. દરેક વ્યક્તિનાં આવી સ્થૂળ અને ઊર્ધ્વ બંને પ્રકારની મૂળભૂત તૃષ્ણાઓ રહેલી જ હોય છે, એ બે વચ્ચેના tensionમાંથી તે વ્યક્તિનું વ્યક્તિત્વ ઘડાય છે. તે Ego, કે personality કે identity કે 'સ્વ' કે 'આત્મસંજ્ઞા' જે કહો તે. વળી વ્યક્તિને સ્થૂળ દેહ તો એના જન્મ સાથે જ મળી જાય છે, પણ પછી એનો પરિવેશ – એનું કુટુંબ, એનો ઉછેર, એની આસપાસનું વાતાવરણ, સમાજ, સંસ્કૃતિ એના અંગત અનુભવો – એ બધું મળીને એની વ્યક્તિત્વનો પુદ્દગલ ઘડાય છે. એ એની identity છે, એના 'સ્વ'નું પરિણામે વિકાસ પામેલું સ્વરૂપ છે. એ 'સ્વ'ની અભિવ્યક્તિ પણ એના વ્યક્તિત્વથી conditioned હોવાની. તેથી તો વિવિધ વ્યક્તિઓની 'સ્વ'ની અભિવ્યક્તિ માટેની પ્રવૃત્તિઓમાં અખૂટ વૈવિધ્ય આવે છે.

શકુન્તલાનો તો દેહ પણ અપ્સરાના દેહમાંથી ઉદ્દભવેલો છે, એટલે દિવ્યતા અને સુંદરતા તો એને વારસામાં મળેલાં છે. Idમાં પણ જાણે Superegoનો જ અંશ પ્રાધાન્ય ધરાવે છે. તેમાં અને કણ્વના આશ્રમનો પરિવેશ ભળે છે, એટલે જાણે એ અંશને યોગ્ય ભૂમિ મળતાં એ પોષાયો છે. એટલે શકુન્તલાને માટે–સ્ત્રીને માટે–દિવ્યતા–superego તરફથી ગતિ સહજ અને સરળ છે. એના વ્યક્તિના બંધારણમાં જ એ અંશોનો વણાટ વધારે છે. દિવ્યતાનો આશ્રમ એ જ એની માતૃભૂમિ છે. એ પોતે મૂળે heaven-નું 'સંતાન' extension છે અને વળી કણ્વના આશ્રમની earth પર ઊતરી આવેલું છે, તેથી earth and heaven itself in one sole name combine એ ખરું, પણ મૂળ માટી તો દિવ્યતાની જ. કણ્વના આશ્રમમાં એ આવે છે તે તો જાણે મનુષ્યની ચેતનાને ઊર્ધ્વગામિની બનાવવા માટે.

સામું, દુષ્યન્તના પુરુષ–બંધારણમાં Idના અંશોનું પ્રાધાન્ય છે. એ નગરસંસ્કૃતિમાં વિકસેલું, ભોગવિલાસની સુવિધાઓવાળા પરિવેશમાં પોષાયેલું વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે. સ્ત્રી પ્રત્યે પણ એની દૃષ્ટિ ભોગપ્રધાન જ હોય. ઊર્ધ્વાકર્ષિણીની ચેતનાનું આકર્ષણ એનામાં પ્રબળ બને ખરું, એનો સ્પર્શ પણ એ અનુભવી શકે, પણ તે આશ્રમના પવિત્ર વાતાવરણમાં હોય ત્યાં સુધી જ. નગરસંસ્કૃતિના પરિવેશમાં પાછો આવ્યો કે પેલી ચેતનાનું આકર્ષણ લુપ્ત થઈ જવાનું, વિસ્મરણનો શાપ એના કપાળે અચૂક લખાયો પછી એ ચેતના અને 'સ્વ' વિસ્તારનું વરદાન સાથે લઈને નગરમાં ઢંઢોળતી આવે તોયે એ જાગવાનો જ નહીં, એ નગરના–મહેલના પરિવેશમાંથી–બંધિયાર ચોકઠામાંથી બહાર નીકળે

ત્યારે જ એને એ ચેતનાનું સ્મરણ પણ થશે. પણ એને પામવા માટે, એના દ્વારા 'સ્વ'નો વિસ્તાર પામવા માટે તો એણે દિવ્યભૂમિમાં જ પગ મૂકવો પડશે. આવું, કંઈક શ્રી અરવિંદના દર્શનની પરિભાષાની છાંટવાળું સ્ત્રી-પુરુષના સંબંધના સ્વરૂપનું દર્શન કાલિદાસના ચિત્તમાં હોય એ પણ અસંભવિત નથી. માણસમાત્રની ચેતનામાં સ્થૂળ-સૂક્ષ્મના અંશો રહેલા જ છે, સ્ત્રીમાં દિવ્યતાનો અંશ વધુ, પુરુષમાં સ્થૂળનો વધુ. તેથી પુરુષ સ્ત્રી તરફ ખેંચાય એ સ્થૂળના સૂક્ષ્મ તરફના સહજ આકર્ષણનું પ્રતીક બની રહે. 'શાકુન્તલ'માં કાલિદાસ સ્ત્રી-પુરુષનો સંબંધને એક જ વાર નગરસંસ્કૃતિની કઠોર દીવાલોમાં લઈ આવે છે, તે પણ સ્વેચ્છાવધૂનું પ્રત્યાખ્યાન કરવા માટે જ. બાકી તો એમનો સંબંધ ક્યાં કણ્વના આશ્રમના પાર્થિવ ઉન્માદક પ્રેમ વાતાવરણમાં કે પછી મારીચ આશ્રમના દિવ્ય પવિત્ર સ્થિર વાતાવરણમાં જ આલેખાય છે. સ્ત્રી-પુરુષના સહજ સંબંધની પવિત્રતાને, ઊર્ધ્વાકર્ષિણી ચેતનાના બળને નગરસંસ્કૃતિ રૂંધી નાખે છે, કેમ કે એ નગરસંસ્કૃતિ માનવસર્જિત છે અને તેથી માનવચેતનાના દિવ્યાંશને પ્રતિરોધક છે, કે નગરસંસ્કૃતિ પુરુષસર્જિત છે અને સ્ત્રી પ્રત્યે અનુચિત રીતે કઠોર છે એવું તારણ જો કોઈ કાલિદાસની આ શ્રેષ્ઠ કૃતિમાંથી તારવે તો એ સહેજ પણ અસંભવ લાગે એવું નથી જ.

આ ઉન્નત દર્શન આગળ આપણે અટકીએ વ્યક્તિમાત્રની સનાતન ખોજ 'સ્વ'ના વિસ્તારની પણ પુરુષ કરતાં સ્ત્રી એને માટે વધુ પાત્ર, પુરુષની ચેતના પણ સ્ત્રીના આલંબને જ ઊર્ધ્વાકર્ષિણી બની રહે, સ્ત્રીની માટી જ મૂળે દિવ્ય અને પુરુષ પોતે પણ દિવ્ય ભૂમિકા પર પહોંચીને જ એને અને એના દ્વારા 'સ્વ'ના વિસ્તારને પામી શકે—આવું કંઈક સનાતન સત્યનું દર્શન કાલિદાસના ચિત્તની ગુહામાં નિહિત પડેલું અને આ નાટ્યકૃતિનાં પ્રગટતું કળાય છે. એનો અણસાર અનુભવી શકીએ એ જ આપણી ઉપલબ્ધિ!

સનત્ ભટ્ટ

શબ્દવ્યૂહનો સાતમો કોઠો

ભિન્ન ભિન્ન ક્ષેત્રોમાં કામ કરતા વિશેષજ્ઞો સદીઓથી ભાષાના સ્વરૂપ વિશે વિચાર કરતા આવ્યા છે. ભાષાના સ્વરૂપ અંગેની પરંપરાગત વિચારણા એની માધ્યમ તરીકે પ્રયોજાવાની વિલક્ષણતા અને એ વિલક્ષણતામાંથી નિષ્પન્ન થતા એક માધ્યમ તરીકે ભાષાના પારદર્શકતાના ગુણની આજુબાજુ રમતી રહી છે. ભાષાની એક જાણીતી વ્યાખ્યા છે–ભાષા એટલે યાદચ્છિક સંકેતોની એક વ્યાખ્યા પરંતુ આપણે તો સંકેત અને સંકેત દ્વારા અભિજિત પદાર્થ કે વસ્તુ વચ્ચેના સંબંધની યાદચ્છિકતાને વિસારે પાડી એ બે વચ્ચે કેવળ એક જેમ એકનો સંબંધ છે એવું સર્વથા સ્વીકારી લીધું; અથવા તો સંકેતને સાવ પારદર્શક લેખી એ આપણી અને પદાર્થની વચ્ચે ક્યાંય આવ્યા વિના પદાર્થનું અભિસૂચન માત્ર જ કરે છે એવું સ્વીકારી લીધું. આવી ભોળી અને સરળ સ્વીકૃતિ એ ઊભી કરેલી ભ્રમણાઓમાં આપણે લાંબા સમય સુધી રાચતા રહ્યા. આ સદીના આરંભકાળથી જ્ઞાનનાં ઘણાં બધાં ક્ષેત્રોમાં જે મૂળગામી વિચારણાઓનો પ્રારંભ થયો એની દિશા અને ગતિ ભાષાના સ્વરૂપ અંગેની વિચારણા વડે નિશ્ચિત થઈ છે. આમ ભાષાના સ્વરૂપ અંગેનો વિચાર આ સદીની સમગ્ર તર્કપદ્ધતિ અને તર્ક પ્રવૃત્તિમાં કેન્દ્રસ્થાને પ્રતિષ્ઠા પામ્યો.

ભાષાની અનુપસ્થિતિમાં અને ભાષાની સહાય વિના વિચાર પ્રવૃત્તિ (વ્યક્તિના સંદર્ભમાં

શક્ય છે ખરી; પરંતુ અહીં આપણે 'ભાષા' અને 'વિચાર' સંજ્ઞાઓ કયા અર્થમાં પ્રયોજીએ છીએ એ પાયાનું મહત્ત્વ ધારણ કરે છે. વળી મનમાં આયાસ કે અનાયાસ, અવિરતપણે ચાલુ રહેતાં ઝલપ-ઝલપ અને ધૂસર તેજરેખાઓ જેવાં બહુધા અલ્પજ્ઞાત રહેતાં સંચાલનોને મઠારી, વ્યવસ્થિત રૂપ આકારિત કરવાના અથવા તો એમને મહત્તમ રીતે પામવાના કે એમની ઓળખ આપવાના આપણા સઘળા પ્રયત્નો ભાષામાં, ભાષા દ્વારા અને અંતે ભાષારૂપ જ બની રહે છે. વિચાર કે અનુભવના સંદર્ભમાં ભાષાના પ્રદાન અંગેની વિચારણાની માંડણી જ કાંઈ એવી રીતે રચાઈ જાય છે કે જેના વિશે વિચાર કરવાનો છે એ 'વિચાર-વસ્તુને' ભાષાથી પર અને ભાષાથી અલગ અસ્તિત્વ ધરાવતું કલ્પી લેવાય અને પરિણામે ભાષાને 'વિચાર-વસ્તુ' પામવાના માર્ગ કે સાધન તરીકે અથવા તો એનું પ્રતિબિંબ ઝીલતા એક દર્પણ તરીકે કલ્પી લેવાય છે. ભાષાનો વિચાર માત્ર એક માધ્યમ તરીકે સતત થતો રહ્યો હોવાનું મૂળ પણ અહીં જ છે. સહેજ જુદી રીતે કહીએ તો આપણી ભીતર કે બહાર ભાષા દ્વારા કે ભાષામાં પકડાયા કે આકારાયા વિનાના કશાનું કોઈ અસ્તિત્વ સમૂળગું છે જ નહીં એમ નથી, પરંતુ જે ક્ષણે આપણે સભાન થવાનો આરંભ કરીએ તે જ ક્ષણે આપણે ભાષાના પ્રદેશમાં સરી પડીએ છીએ. કોઈ પણ સ્થિતિમાં અને કોઈ પણ ક્ષણે સભાનતાને અને સતર્કતાને ભાષા વિના ચાલતું નથી, અને લાંબું તો ક્યારેય નહીં.

આ સંદર્ભમાં આંતરિક વિશ્વ અને બાહ્ય વિશ્વની વાત તાત્ત્વિક રીતે સાવ ભિન્ન નથી. છતાં આરંભ આપણે બાહ્ય વિશ્વની વાતથી કરીએ. આમાંથી બહાર નીકળી બાહ્ય-વિશ્વ-પદાર્થ-જગત સુધી પહોંચવામાં આપણે વિચાર અનુભવને કોટીકરણ અને વિભાવના વ્યાપાર એવી બે પ્રક્રિયાઓ વડે સંકોરતા આગળ વધીએ છીએ. આ બે પ્રક્રિયાઓ સાવ અભિન્ન નહીં તોયે એકમેકને અનેકવિધ રીતે પૂરક છે. સામાન્ય વ્યવહારમાં 'ટેબલ' સંજ્ઞા દ્વારા એ નામે ઓળખાતી વસ્તુનાં ઊંચાઈ, પાયાઓની સંખ્યા, ખૂણા, ખાનાંઓ, એ બનાવવામાં ઉપયોગાતાં લાકડું-ધાતુ આદિ પદાર્થો, એની રચના, એના વિવિધ ઉપયોગો વગેરે સઘળાં ગુણ-લક્ષણોના સમૂહનું સૂચન થાય છે. ઘણા બધા કિસ્સાઓમાં તો એ સંજ્ઞા સાથે કેટલાક વિશિષ્ટ સંદર્ભો પણ સંકળાઈ ગયેલા હોય છે. ('વીંટી'ના ઉલ્લેખ સાથે આપણામાંના મોટા ભાગનાના મનમાં દુષ્યંત-શકુંતલાનો સંદર્ભ ઊભરી આવે છે) હવે ટેબલના કોઈ એક કિસ્સામાં એમાંના કેટલાંક લક્ષણો હોય, ન હોય કે પછી અલગ માત્રામાં સંયોજાયેલાં હોય તો

પણ આપણે એન. ટેબલપણામાં કોઈ મોટી ખામી કે કમી જોતા નથી. તે જ પ્રમાણે 'ટેબલપણા'માં જે ગુણ–લક્ષણોનો સામાન્ય રીતે સમાવેશ થયેલો હોવાનું સ્વીકારીએ એનાં કરતાં વધારાનાં લક્ષણો ટેબલના કોઈ અન્ય કિસ્સામાં હોવાની સંભવિતતા પણ આપણે સ્વીકારીએ જ છીએ. આમ અમુક ગુણ–લક્ષણોને લક્ષમાં રાખી ઘડાયેલી 'ટેબલપણા'ની વિભાવનાને સ્ફટિકીભૂતરૂપ આપતો શબ્દ 'ટેબલ' એ કોટિના પદાર્થો માટે રૂઢ થયો. એક રીતે 'ટેબલ' સંજ્ઞા સગવડ માટે ઊભું કરવામાં આવેલું એક હાથવગું સાધન માત્ર છે અને મૂળભૂત રીતે તો એ એક કામચલાઉ સાધન છે. કારણ કે શબ્દના અર્થ/નિર્દેશ/સંદર્ભનાં વિસ્તરણો અને સંકોચનો સતત થયા જ કરે છે. ક્યારેક તો એ એની રૂઢ છાયાઓ છોડી કાળાન્તરે સાવ નવી જ છાયાઓ ધારણ કરે છે. શબ્દ પદાર્થ-જગતની સંકુલતા સાથે કામ પાડવામાં સારા એવા પ્રમાણમાં સહાયભૂત થઈ પડે છે. તેમ છતાં, આપણે જ્યારે શબ્દને અપરિવર્તનશીલ અને નિરપેક્ષ નામકરણ તરીકે સ્વીકારીએ ત્યારે ઘણી બધી મુશ્કેલીઓને સામે ચાલીને આમંત્રણ આપીએ છીએ.

ભાષાના સ્વરૂપ વિશે વિચારતાં ઘણી વાર નાનું બાળક એક કુદરતી કેવી રીતે શીખે છે એનો વિચાર કરવામાં આવે છે. એની આજુબાજુની જીવસૃષ્ટિને કેવળ બે જ કોટિઓમાં પામે છે–એની આસપાસ ફ...ર...ર...ર... ઊડી જતું હોય એવું સઘળું 'તી...તી...' અને એની સામે જમીન પર હરતું ફરતું સઘળું 'તૂ...તૂ...'ની કોટિમાં. થોડાક જ સમયગાળામાં બાળક આ બે કોટિઓને અપર્યાપ્ત અને બિનકાર્યસાધક બની ગયેલી અનુભવે છે. એટલે એ નાનાં ચોપગાંઓ માટે 'તૂ...તૂ..' અને મોટાં ચોપગાંઓ માટે 'ગાય...ગાય...' સંજ્ઞાઓ પ્રયોજતાં શીખે છે. આગળ વધતાં એ 'તૂ...તૂ...' 'ગાય...ગાય', 'બક...બક', 'મિયાંઉ'' અને એવા બીજા ઘણા ભેદો પાડતાં શીખી જાય છે. વિશ્વને વધારેમાં વધારે પ્રકારે અને વધારે ને વધારે ચોકસાઈથી પ્રભેદી અને મહત્તમ પામવાની આ પ્રક્રિયા જીવનપર્યંત ચાલ્યા જ કરે છે.

'ન્યુ ડિરેક્શન્સ ઇન ધ સ્ટડી ઑવ્ લૅંગ્વેજ નામના પુસ્તકમાં એડમંડ લીચ નામના નૃવંશશાસ્ત્રી કહે છે':

> "પોતાની આસપાસના ભૌતિક અને સામાજિક પર્યાવરણને બાળક એક અખંડ પ્રવાહ તરીકે પામે છે. મૂળભૂત રીતે તો વિશ્વ એકમેકથી ભિન્ન હોય એવી ચીજ–વસ્તુઓનું બનેલું નથી. સમય પસાર થતો જાય તેમ

બાળક એ પર્યાવરણ ઉપર એક પ્રકારની પ્રભેદક જાળી મૂકતાં શીખી જાય છે—જેને પરિણામે જગત ભિન્ન ભિન્ન વસ્તુઓનું બનેલું હોવાનું પામવામાં સુગમતા પડે છે. આ વિશ્વ આપણી ભાષાકીય કોટિઓ દ્વારા અભિનિત છે, ભાષાકીય કોટિઓ વિશ્વ દ્વારા નહીં."

અને આ વાત માત્ર બાળક અને એના વિશ્વને જ લાગુ પડે છે એવું નથી. આપણી પાસે સામાન્ય વ્યવહારમાં બરફ માટે એક જ શબ્દ છે. 'હિમ', 'હિમશિલા', 'કરા' જેવા બીજા શબ્દો ઉમેરીએ તો કુલ ત્રણેક થાય. એટલે એક વિશાળ એવા પદાર્થ-વિસ્તારને આપણે માત્ર ત્રણેક કોટિઓમાં જ પામીએ છીએ. પરંતુ આ જ પદાર્થ-વિસ્તાર ઉપર એસ્કિમો લોકો વધારે સંકુલ એવી પ્રભેદક જાળી મૂકે છે અને એને પંદરથી વીસ અલગ અલગ કોટિઓમાં પામે છે. દા. ત. બરફ જેવું ઠંડુ સ્થિર પાણી, ઓગળી રહેલો બરફ, ઓગળતા બરફનું વહેતું પાણી, પાણીમાં તરતી હિમશિલા અને એના જુદા જુદા ભાગો, સખત રીતે જામેલા બરફના વિવિધ સ્તરો, છાપરું બનાવવામાં વપરાતાં બરફનાં ચોસલાંઓ આદિ.

ભાષાની પહેલાં અથવા ભાષાની હોય એવા કોઈ વિશ્વનું અસ્તિત્વ જ નથી એવું કહેવાનો ઇરાદો નથી. ખરેખર તો એ આખો પ્રશ્ન જ અહીં આપણે જે રીતે, જે રૂપે, જે પ્રભેદોમાં વિશ્વને પામીએ છીએ એ આપણી ભાષાની નીપજ છે. સોપેસ્યૂરે આપણને સારી રીતે સમજાવ્યું છે કે ભાષા કાંઈ વિશ્વમાં અલગ રીતે અસ્તિત્વ ધરાવતી હોય એવી વસ્તુઓ માટે લેબલોનો સેટ પૂરો પાડતી વ્યવસ્થા નથી. શબ્દો જો અગાઉથીજ અસ્તિત્વમાં હોય એવી વિભાવનાઓ અગર વસ્તુઓને અભિનિત કરતા હોય તો એક ભાષાના બધા શબ્દોના અર્થોને બરાબર બંધ બેસતા હોય એવા અને એવા જ અર્થોવાળા શબ્દો બીજી ભાષામાં પણ હોવા જોઈએ. પરંતુ વાસ્તવમાં એવું જોવા મળતું નથી એ આપણે જાણીએ છીએ. વળી ભાષાન્તર સાથે સંકળાયેલા સૌનો અનુભવ છે કે એક ભાષાની સીધી સાદી લાગતી રચનાઓ કે સરળ જણાતા શબ્દોને બીજી ભાષામાં મૂકી આપવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે કેવી જટિલ સમસ્યાઓ ઊભી થઈ જાય છે. હકીકત તો એ છે કે વિશ્વના અખંડ પ્રસ્તારને દરેક ભાષા અલગ અલગ રીતે પ્રભેદે છે. દશ્યમાન રંગપટ કૌટુંબિક સંબંધોને જુદી જુદી ભાષાઓમાં કેવી અલગ અલગ રીતે વિભાગવામાં આવે છે એના રસપ્રદ અભ્યાસો થયા છે અને જાણીતા છે. એવી જ રીતે જો જુદી જુદી સંગીત પદ્ધતિઓમાં એક 'સા' થી બીજા 'સા' સુધીના સ્વર/શ્રુતિ વિસ્તારને

('સપ્તક' સંજ્ઞા પ્રયોજવાનું અહીં સભાનતાથી ટાળ્યું છે) કેવી રીતે વિભાગવામાં આવે છે તેનો જો તુલનાત્મક અભ્યાસ હાથ ધરવામાં આવે તો અત્યંત રસપ્રદ પરિણામો મળવા સંભવ છે.

ઉપરની ચર્ચા સહદ્અંશે બાહ્ય જગત કે પદાર્થ વિશ્વના સંદર્ભે છે. પરંતુ એનાં તારણો વ્યક્તિના વિચાર કે ભાવજગતને પણ લાગુ પડે એવાં છે. એમના એક લેખમાં ફાધર વાલેસે અમેરિકામાં હાથ ધરવામાં આવેલા એક સર્વેક્ષણનાં રસપ્રદ તારણોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અમેરિકન સૈનિકો સાથે લગ્ન કરી અમેરિકામાં સ્થાયી થયેલી જાપાની સ્ત્રીઓની મુલાકાત બે અલગ અલગ સમયે લેવામાં આવી હતી. મુલાકાત લેનાર વ્યક્તિ બન્ને વખતે એક જ હતી. પરંતુ એક મુલાકાત વખતે સંપૂર્ણ વાતચીત માત્ર અંગ્રેજીમાં કરવામાં આવી હતી. જ્યારે સારા એવા સમયગાળા બાદ લેવામાં આવેલી બીજી મુલાકાત દરમિયાન વાતચીત સંપૂર્ણ રીતે જાપાની ભાષામાં કરવામાં આવી હતી. જેમની મુલાકાત લેવામાં આવી હતી એ સ્ત્રીઓને સર્વેક્ષણના મૂળ હેતુઓથી કાળજીપૂર્વક અને સિફતભરી રીતે અજાણ રાખવામાં આવી હતી. બન્ને મુલાકાતો પછી તારણો કાઢતાં જણાયું કે જાપાની ભાષામાં મુલાકાત લેવામાં આવી હતી ત્યારે મોટા ભાગની સ્ત્રીઓ તેમના પતિ પ્રત્યે વિશેષ પ્રેમ, આદર સન્માન ધરાવતી–જેમને આપણે પૌર્વાત્ય ગૃહિણીઓ સાથે સાંકળી શકીએ એવાં વલણો દાખવતી હતી. પરંતુ એ જ સ્ત્રીઓ જ્યારે અંગ્રેજીમાં ઉત્તરો આપતી હતી ત્યારે પશ્ચિમની નારી સાથે સાંકળી શકાય એવાં સ્ત્રી-સ્વાતંત્ર્ય આદિ વલણો દર્શાવતી હતી. બે અલગ અલગ મુલાકાત દરમિયાન વ્યક્ત થયેલાં વલણો, અભિપ્રાયો, રજૂઆતની લઢણો વગેરેમાં સ્પષ્ટ રૂપે પ્રગટ થયેલો આ તફાવત વાતચીતની ભાષાને કારણે જ આવ્યો છે એમ માન્યા વિના છૂટકો નથી કારણ કે એ તફાવતને કોઈ અન્ય રીતે સમજાવી શકાય તેમ નથી. La Rochefoucauld તો કહે છે કે જો પ્રેમ વિશે વાંચ્યું, સાંભળ્યું જ ન હોત તો ભાગ્યે જ કોઈ પ્રેમમાં પડત. ઘણા બધા કિસ્સાઓમાં તો યોગ્ય શબ્દ ભંડોળ હોવું એ જ અમુક અનુભવ, ભાવ, સંવેદના કે વિચાર હોવાના પર્યાય રૂપ બની જાય છે. ભૂગોળ, ઇતિહાસ, ધર્મ, વિજ્ઞાન, તંત્ર, કળા, સમાજવ્યવસ્થા, અર્થવ્યવસ્થા, ચિંતન, સંસ્કાર આદિ અનેક પરિબળોની અન્યોન્ય ઉપરની અસરોને કારણે એક વ્યાપક અને સંકુલ સાંસ્કૃતિક સંઘર્ષ રચાય છે જેના પરિણામ રૂપે – વધારે સારી રીતે જેની સમાન્તરે – એ જનસમાજની ભાષાનું કલેવર પેલા સંસ્કૃત – સંઘર્ષની સાથે સાથે જ

રચાતું જાય છે એની ખૂબીઓ નીખરતી રહે, એની શક્તિ અને મર્યાદાઓના સીમાડા બંધાતા અને બદલાતા રહે; અને સાથે સાથે જ એ ભાષાએ જન-સમાજની વ્યક્તિઓના ભાવ, અનુભવ કે વિચાર જગતની મર્યાદાઓ આંકે તથા એના સ્વરૂપને આકારે. ભાષાના એકએક પ્રયોગ સાથે પેલા સંસ્કૃત-સંદર્ભનો કોઈને કોઈ અંશ સંકળાયેલો હોય છે જ. ભાષા અને સંસ્કૃતિ અભિન્ન છે. જેમ ગુફાવાસી કે વતનવાસી માનવને ગુરુત્વાકર્ષણના પરિબળનો ખ્યાલ આવવો મુશ્કેલ છે તેમ મનુષ્યને (ભલેને તે અશિક્ષિત ગ્રામવાસી હોય કે પછી પ્રખર બુદ્ધિશાળી વૈજ્ઞાનિક હોય) ભાષાના પરિબળનો ખ્યાલ આવવો અત્યંત મુશ્કેલ છે.

ભાષાના સ્વરૂપ અંગેની ઉપરની ચર્ચા અને એનાં તારણો જ્ઞાનમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં અત્યંત પાયાનું મહત્ત્વ ધરાવે છે. એને લક્ષમાં રાખી જ્ઞાનમીમાંસાના ભાષાશાસ્ત્રીય અભિગમને કાંઈક આ રીતે મૂકી શકાય. ભાષાથી પૂર્વે અને ભાષાથી પર હોય એવા કોઈ સ્વતંત્ર Priori પદાર્થ-જગત કે અનુભવ/સંવેદન/વિચાર જગતનું અસ્તિત્વ છે કે કેમ એ પ્રશ્ન ચોક્કસ રીતે અપ્રસ્તુત અને અર્થહીન છે. અને દલીલ ખાતર એવા કોઈ સ્વતંત્ર વિશ્વના અસ્તિત્વનો સ્વીકાર કરીએ તો પણ એને પામવાનો કે એના સુધી પહોંચવાનો આપણી-પાસે કોઈ માર્ગ નથી, કોઈ સાધન નથી. એ વિશ્વને આપણે જે રૂપે જે જે પ્રકારભેદે પામીએ છીએ એ આપણી ભાષાના કાર્ય ફળે છે. એટલે એક બાજુએ ભાષામાં કરવામાં આવેલાં વિધાનો અને બીજી બાજુએ એ વિધાનોમાં અથવા એ વિધાનો દ્વારા અભિનિત પદાર્થ કે અનુભવ જગત-એ બે વચ્ચેની સમતંતુતા-સાદૃશ્ય-નો વિચાર કરવો અસ્થાને છે. એવો વિચાર કરવાનું ત્યારે જ શક્ય બને જ્યારે આપણે શબ્દોને અપરિવર્તનશીલ, નિર્દોષ અને નિરંજન પારદર્શક લેબલ તરીકે સ્વીકારી લઈએ. પરંતુ આપણે જોઈ ગયા તેમ એવી સ્વીકૃતિ કે માન્યતા એક ગંભીર ગેરસમજૂતી ઉપર આધારિત છે. ભાષાને એક સાધન કે માધ્યમ ગણવાને કારણે આ ગેરસમજૂતી ઊભી થઈ છે. માધ્યમ અને સંદેશ અભિન્ન છે-બીજી રીતે કહીએ તો જ્ઞાન ભાષામાં, ભાષા દ્વારા, રૂપે નહીં. બલકે ભાષા જ છે. પરિણામે જ્ઞાનને આપણે સંભાષાની પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં વિધાનોની અર્થપૂર્ણતા એવા અર્થમાં સમજવું પડશે. એ સિવાય 'જ્ઞાન'નો બીજો કોઈ અર્થ અથવા તો બીજું કોઈ રૂપ હોઈ શકે નહીં. (અને જો હોય તો એ અગમ્ય છે, અવ્યાખ્યેય છે, પરિણામે જેના વિશે કશી ય વાત ન કરી શકાય તેવા સ્વરૂપનું છે, અને આપણા માટે કશા ય

મહત્ત્વનું નથી.)

વિટ્ગેન્સ્ટાઇને એની સૂત્રાત્મક શૈલીમાં કહ્યું છે-મારી ભાષાની મર્યાદા એ જ મારા વિશ્વની મર્યાદા. Language, thougt and Reality નામના પુસ્તકમાં Benjamin Lee whorf લખે છે.

"Lingusrtic relalivity principle implies that the in dividual is comptelely enculturated, that the specific culture determines all individual's values, motives, needs, world–view through its language and that the individual is completely constrained to certain modes of interpretations even when he thinks himself most free..."

આપણે ભાષાએ આપેલું અને ભાષાએ આંકેલું અનુભવવાનું, કલ્પવાનું, સંવેદવાનું, વિચારવાનું અને જીવવાનું. ભાષાની સુંગાલમાંથી છટકવાનું અશક્ય અને અસંભવિત છે. આપણે ભાષામાં કે ભાષા દ્વારા જીવીએ છીએ એટલું જ નહીં, સાચા અર્થમાં તો આપણે ભાષા જ જીવીએ છીએ, ભાષા જ શ્વસીએ છીએ. આપણે કોઠા યુદ્ધે ચડેલા અભિમન્યુની દશામાં છીએ. શબ્દ એ જ આપણી સ્થિતિ, શબ્દ એ જ આપણી ગતિ. શબ્દના કોઠામાંથી બહાર નીકળવાનો કોઈ માર્ગ નથી (કારણ કે કાંઈ બહાર નથી.) મૃત્યુ પણ નહીં. મૃત્યુ પછી પણ આપણો 'અક્ષરવાસ' થાય છે !!

જ્ઞાન મીમાંસાની આ ઉત્પત્તિ બધા પ્રશ્નોના ઉત્તરો આપતી નથી. એવી દલીલ કરવામાં આવે તો એનો જવાબ ખૂબ સ્પષ્ટ છે. પ્રશ્નો અને ઉત્તરો પ્રભેદક જાળીના કાર્યરૂપે છે. પ્રશ્નોનું અનુત્તરિતપણું પ્રભેદક જાળીઓની ભિન્નતાનું દ્યોતક છે. આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી-નું યુગો પુરાણું દ્વૈત ક્યારે ય મીટયું નથી, મીટવાનું પણ નથી. દ્રષ્ટા અને દૃશ્યને જો કોઈ સાંકળી શકે તો એ માત્ર દૃષ્ટિ જ સાંકળી શકે. દ્રષ્ટા, દૃશ્ય અને દૃષ્ટિ-એ ત્રણેને એકત્વ આપે શબ્દ. કારણ કે એ ત્રણે શબ્દથી અભિન્ન છે. 'શબ્દ-બ્રહ્મ'ની કલ્પનાના મૂળમાં પણ આવું જ કાંઈ પડ્યું નહીં હોય ?

શબ્દની જોઈ સપાટી ખોતરી,
શબ્દ પાછળ શબ્દનો વિરામ છે.

જયંત પારેખ

નવલિકામાં ભાષા

પન્નાલાલ પટેલની એક જાણીતી નવલિકા છે: 'વાત્રકને કાંઠે' એમાં નવલ નામની યુવતીની વેદના આલેખાઈ છે. એ બે પતિ કરવા છતાં એ સુખી થઈ શકી નથી. પહેલો પતિ રીસાઈને ચાલી ગયો હતો. બીજો નવલની છેડતી કરનાર મુખીના દીકરાની હત્યા કરીને નાસી ગયો હતો. એ બંને અચાનક ક્યાંથી મળી જાય છે ને નિર્ણય કરે છે કે એક ખૂની તરીકે પકડાઈ જાય ને બીજો નવલની સાથે રહીને એને સુખી કરે. બંને વચ્ચે હરીફાઈ થાય છે કે ખૂની તરીકે કોણ પકડાઈ જાય? નવલને પૂછે છે. નવલનાં માસી કહે છે કે એમાં નવલને શું પૂછવાનું? ને નવલ પોતે તો જવાબ આપી શકે એમ નથી! અંતે પહેલો પકડાઈ જાય છે. એ બોલવામાં ભારે કુશળ છે. પોલીસને ગમે તેમ સમજાવીને જનમટીપમાં પડે છે. બીજો પતિ આમેય ખૂન કરીને ભાગતાં ભાગતાં લંગડો બન્યો છે. છ મહિના પછી કેદમાંથી છૂટીને નવલને સુખી કરવા પાછો આવે છે. એને તો નવલને કહેવું છે: 'પેલા બોલકા મને નઈ પોંચવા દીધો. રાજવાળાએય કાને કાંઈ નઈ ધર્યું. અડધો તો ભાંગેલો ટાંટિયો નડ્યો મને...', પરંતુ એ પોતાના હૈયાના ડંખ કહે એ પહેલાં તો એને આવતો જોઈને જ નવલ ઘરની બહાર નીકળી જાય છે ને નદીએ બેસીને પહેલા પતિને યાદ કરતી વિલાપ કરે

કૂમળા બાળ પર ભૂલભૂલથી જાણે ઘા કરી બેઠો હોય એમ એના અંગે અંગ થરથરી ઊઠે છે, ને ભયંકર ભૂલને હળવી કરવા જ જાણે એ ત્યાંથી ચાલતી પકડે છે.'

નવલિકા વાંચી રહ્યા પછી કોઈને પણ સમજાઈ જાય કે લંગડો પકડાયો હોત ને પહેલો પતિ પાછો આવ્યો હોત તો નવલે લંગડાને યાદ કરીને આવો જ વિલાપ કર્યો હોત. કારણ પન્નાલાલ કહે છે કે વાત્રકને એના ડાબાજમણા કાંઠા માટે પક્ષપાત હોય તો નવલને આ બેમાંથી એકના પર હોય! એને તો ડાબી ફૂટે તો ય ને જમણી ફૂટે તોય આંખ તો પોતાની જ હતી ને આમ પન્નાલાલે સરજેલી નવલનાં વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટતા એ છે કે બેમાંથી કોઈ પણ એક પતિની સાથે રહી શકે તેમ નથી, એના જીવનની કરુણતા છે કે બંને પતિ એની સાથે રહી શકે એમ નથી.

આમ છતાં પન્નાલાલ નવલિકાની શરૂઆતમાં સંધ્યાનું વર્ણન કરે છે ત્યારે ગેરૂઆ, સોનેરી, ફૂલગુલાબી ને ગુલાબી રંગની છોળ ઉડાડે છે ત્યારે ખૂંચે છે. આવા રંગીન ઉપાડમાં અનંતરાય રાવળને રમ્ય પ્રકૃતિચિત્ર ભલે દેખાયું હોય, એમાં નવલિકાના રહસ્યને સુસંગત નીવડે, ઉઠાવ આપે એવું કોઈ તત્ત્વ વરતાતું નથી. આકાશમાં કોઈક વાર સંધ્યાટાણે અનેક રંગ છવાતા હોય તો પણ નવલિકામાં એ ને એ જ રીતે જોઈએ એવું અનિવાર્ય નથી

લંગડો ડુંગરી ઊતરી પડે છે ત્યારે પન્નાલાલ નવલિકાને અંતે કહે છે કે: 'એક જ આશા હતી ઢોર ચરાવવા ગયેલા મામા સામા મળે ને એને પાછો બોલાવી લાવે!' ત્યારે તરત સવાલ થાય છે કે આવી આશા કોને હતી! નવલમાં તો એટલી સ્વસ્થતા નથી, એટલું જ નહીં આવી આશા એના વ્યક્તિત્વને અનુકૂળ જ નથી. બીજું કોઈ ત્યાં હાજર નથી. એનો અર્થ એ જ કે પન્નાલાલ પોતે જ લાગણીવશ થઈને આવી આશા વ્યક્ત કરે છે. ત્યારે એ પોતાના પાત્રને અન્યાય કરે છે. નવલ કોઈ પણ એક પતિને સ્વીકારી શકે એમ નથી એવું એમણે પોતે જ સૂચવ્યું છે. આવી વ્યથા આશા, નવલના વાત્રક સાથેના સામ્યનો એકથી વધારે વાર બિનજરૂરી ઉલ્લેખ જેવી વિગત ધ્યાનમાં લઈને કહેવું પડે કે પન્નાલાલથી શૈલી શિથિલ છે. પાત્રને અન્યાય કરે એવી છે. કૃતિના રહસ્યનું અવળું રૂપ પ્રગટ કરે છે.

શૈલીનાં લક્ષણ તારવતી વખતે સર્જક પોતાની કૃતિમાં ભાષાને કેવી રીતે

યોજે છે એ તપાસવું અનિવાર્ય છે. પન્નાલાલે જે રીતે ભાષા યોજી છે ને અનંતરાયે એને જે રીતે મૂલવી છે એ પરથી પુરવાર થાય છે કે નવલિકાની સૃષ્ટિને કિનારે પાડીને એની ભાષાનો વિચાર કરવામાં આવે છે ત્યારે સર્જક ને વિવેચક બંને થાપ ખાઈ જાય છે.

શૈલી વિશે વાત કરતાં અવારનવાર 'style is the man' એ સૂત્ર ટાંકવામાં આવે છે. આપણે ત્યાં આ સૂત્રનો અવળો અર્થ કરવામાં આવ્યો હતો તે આમાંથી કલામીમાંસાની દૃષ્ટિએ તદ્દન નિરર્થક કહી શકાય એવો શીલ તેવી શૈલીનો વાદ પ્રચાર પામ્યો હતો. આ સૂત્રનું મૂળ બૂફોના ફ્રેન્ચ સૂત્રમાં રહ્યું છે ને એ ખરેખર તો આમ છે Style is the man himself બૂફો પ્રાણીશાસ્ત્રી હતો. એ કહે છે કે મનુષ્યને બીજાં પ્રાણીથી અલગ પાડનારું તત્ત્વ છે ભાષા. એની ભાષામાં પશુપંખીના એકવિધ ને મર્યાદિત શક્તિ ધરાવતા ઉદ્‌ગારો કરતાં અપાર વૈવિધ્ય છે. અમાપ શક્તિ છે. માણસનું માણસપણું એની ભાષામાં છે. એવા બૂફોના સિદ્ધાંતને કલામીમાંસાએ વિકસાવ્યો છે ને કૃતિનું કૃતિપણું એની ભાષામાં જ છે એવો સિદ્ધાંત સ્થાપ્યો છે.

આજની કલામીમાંસામાં કલાના માધ્યમ વિશેની વિચારણાને ઘણી જ મહત્ત્વની ગણવામાં આવે છે એટલે જ કૃતિનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે કલાકારે પોતાના માધ્યમમાં કેટલી શક્તિ પ્રગટાવી છે એ તપાસવામાં આવે છે. એક સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે નવલિકાનું માધ્યમ ભાષા છે એટલે એનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે નવલિકાના સર્જકે કેટલી શક્તિ પ્રગટાવી છે એ તપાસવું જરૂરી બની રહે છે.

નવલિકાની સૃષ્ટિ એની ભાષા દ્વારા જ આકાર પામે છે. જેમ ભાષાથી અળગી પાડીને નવલિકાની સૃષ્ટિનું મહત્ત્વ પણ પારખી શકાતું નથી. તેમ એની સૃષ્ટિથી અળગી પાડીને ભાષાનું મહત્ત્વ પારખી શકાતું નથી. નવલિકાકારના શબ્દેશબ્દ એની સૃષ્ટિનો વાચક બને એ જરૂરી છે. નવલિકાકારની શક્તિનું એની કૃતિની અખૂટ રસમયતાનું માપ એની ભાષા કેટલી કાર્યક્ષમ નીવડી છે એના પર જ આધાર રાખે છે. એ માટે નવલિકાના શબ્દ, વાક્યરચના, કલ્પન, પ્રતીક વગેરેને તપાસવા જોઈએ. કોઈકે સાચું જ કહ્યું છે કે ભાષા એ કૃતિની વેશભૂષા નથી, પણ કૃતિની ત્વચા છે. નવલિકારે અમુક શબ્દો જ શા માટે પસંદ કર્યા છે, અમને અમુક રીતે જ શા માટે યોજ્યા છે એ પ્રશ્નનો વિચાર કરતી વખતે કૃતિની રૂપરચનાના પ્રશ્નને તદ્દન ઉવેખી શકાતો નથી.

એ અર્થમાં ભાષા ને રૂપરચના અફર રીતે જોડાયેલાં છે. છતાં ઘણીય વાર શૈલીને નામે કોઈક નિશ્ચિત પદાવલિને જ શૈલીનો આદર્શ માની લેવાય છે. આમાંથી બચવા માટે શૈલીની વિચારણાને ભાષા પૂરતી મર્યાદિત રાખવાનું જરૂરી બની રહે છે.

નવો નવલિકાકાર પોતાના કસબ વિશે પૂરેપૂરો સભાન બન્યો છે. એ માને છે કે વાસ્તવિકતાનું કૃતિમાં રૂપાંતર થાય છે ત્યારે જ અપૂર્વ રૂપની રચના થાય છે. વ્યવહાર જગતની દરેક ઘટનાને પોતાની એક વાસ્તવિકતા હોય છે. સંભવિતતા ને પ્રતીતિકરતા હોય છે, એમાંથી વજન પણ મળે છે. આ બધું સાચું, પરંતુ એટલાથી જ કામ નભી જતું નથી. ઘટનાના બંધારણને ઓળખીને એનું કૃતિમાં પુનર્નિર્માણ થાય છે ત્યારે જ એ ઘટનાની અપૂર્વતા પ્રગટે છે ને એમાંથી જ જીવનને વ્યાપક ફલકમાં જોવાની ભૂમિકા રચાય છે. પરિણામે ભાષાની યોજના વિશેની આજના નવલિકાકારની દૃષ્ટિ સૂક્ષ્મ બની છે. ભાષા એને માટે ફક્ત કાંઈક કહી જવાનું સાધન નથી રહી પરંતુ અનુભૂતિનું જેમાં અપૂર્વ રૂપ પ્રગટ કરી શકાય એવું માધ્યમ બની રહી છે.

આ માટે આપણે બે નવલિકા તપાસીએ.

મધુ રાયે પોતાની કેટલીક નવલિકામાં પુનરાવર્તનની યુક્તિનો ઉપયોગ કર્યો છે ને એ બધી નવલિકાને 'હાર્મોનિકા' શ્રેણી તરીકે ઓળખાવી છે. એમાંની એક નવલિકા છે : 'કાચની સામે કાચ' એમાં અતુલ ને રમાની વાત છે.

અતુલ ને રમા અરીસાની સામે બેઠા છે. અતુલ રમાને જુએ છે ને રમા અતુલને જુએ છે. માનવી હોવાને કારણે બંનેનાં અસંખ્ય વ્યક્તિત્વ છે, એટલે અતુલનાં અસંખ્ય વ્યક્તિત્વ રમાનાં અસંખ્ય વ્યક્તિત્વને જુએ છે ને રમાના અસંખ્ય વ્યક્તિત્વ અતુલના અસંખ્ય વ્યક્તિત્વને જુએ છે. આ બધાં વ્યક્તિત્વ કોઈ અખંડ આકૃતિ રચી શકતાં નથી એટલાં ખંડખંડ થઈ ગયાં છે. એટલે રમાને કે અતુલને એકબીજાના અખંડ વ્યક્તિત્વનું દર્શન થતું જ નથી. એટલું જ નહીં એને લીધે પોતાના અખંડ વ્યક્તિત્વનું દર્શન પણ થતું નથી. આમ એ જોવાનો અંત આવતો નથી ને જોવાથી કોઈ અર્થ સરતો જ નથી. એટલે એકની શૂન્યતા બીજાની શૂન્યતાનો જ વિસ્તાર કર્યા કરે છે.

આવી અસહ્ય પરિસ્થિતિ સૂચવવા માટે મધુ રાયે સામસામા કાચનું પ્રતીક યોજ્યું છે. કાચ રમા ને અતુલના ઘરના વાતાવરણનો અનિવાર્ય અંશ છે. એટલું જ નહીં એ વાતાવરણના જ અનિવાર્ય એવા હીરા, સિનો-

વાસ્તવિકતા તથા ભ્રાન્તિના સંબંધ વિશે આપણને વિચારમાં મૂકી દે છે.

સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં ભાષાની યોજના કેવી રીતે થાય છે એ વિશે આપણા સાહિત્યને વધુમાં વધુ સભાન સુરેશ જોષીએ કર્યું છે. એમની જ એક નવલિકા છે 'વર્તુળ'.

લાભશંકર શાક લેવા નીકળે છે ત્યારે એમને એક વિશિષ્ટ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ મૃત્યુનો છે. શાક લેવા જેવી રોજિંદી ક્ષુદ્ર ક્રિયા કરવા જાય છે ત્યારે મૃત્યુ મોઢામોઢ આવીને ઊભું રહે છે એ હકીકત નોંધપાત્ર છે. માણસ પોતે જ્યાં જ્યાં ને જ્યારે જ્યારે હાજર નથી હોતો ત્યાં ત્યાં ને ત્યારે ત્યારે મૃત્યુની અવસ્થામાં જ હોય છે. મૃત્યુ એ ગેરહાજરીનો સરવાળો છે, ગેરહાજરીનું બીજું નામ છે. મૃત્યુને દૂર રાખવું હોય તો સર્વત્ર ને સર્વદા હાજર રહેવું જોઈએ. મૃત્યુના ભયનો સામનો હાજરીની પળોનો સરવાળો કરીને જ થઈ શકે.

સુરેશ જોષીએ આ વાત અવાજનાં એકસામટા અસંખ્ય કલ્પનોથી મૂર્ત કરી છે. લાભશંકરને મૃત્યુનો પરિચય થાય છે અવાજ દ્વારા. શાક લેવા જતી વખતે એમને અચાનક કોઈકનાં પગલાં સંભરાય છે અણધાર્યા પરખાય છે ને મૃત્યુ પામેલ દીકરા રમણના નામની બૂમ પાડે છે. પણ ક્યાંકથી એમના અવાજનો પડઘો સરખો પડ્યો નહીં. તેની આંખો સામે વિસ્તરેલાં ધૂંધળા મૃગજળમાં એક પરપોટો થઈને જાણે શમી ગયો.'

જેને જીવન ગણ્યું એ તો ધૂંધળું મૃગજળ નીકળ્યું એટલે પોતાના પ્રિય એવા શાકભાજીની સોડમ યાદ કરી તો પણ વ્યર્થ. એટલે અવાજનો પ્રાસનો અવાજના સ્મરણથી કરવા માંડ્યો. અહીંયાં સુરેશ જોશી સ્થૂલ ને [illegible] ને અમૂર્ત, વાસ્તવિક ને કાલ્પનિક અનુભવોની લાંબી હાર [illegible]:

એમણે પગમાં પહેરેલાં ઝાંઝરનો અવાજ... દોસ્તો પાસેથી શીખીને ખાનગીમાં એને બોલી જોઈ હતી એનો અવાજ... જાનો લાગતો અવાજ... અંધારામાં એકાએક પાછળથી પ્રેમનો પહેલો મંત્ર ફૂંકી જનારો પેલી કિશોરીનો અવાજ, વાંચતા બેસી રહેલા ત્યારે પાછળથી દીવો હોલવી

લિયમ ને જાજમ, બારણુંનાં લેચલૉક, ઘડિયાળનાં ડાયલ તથા અતુલ ને રમાની કીકીઓ—આ બધા જ પ્રતિબિમ્બની સામસામી આપલે કરતાં કાચનું જ કાર્ય કરે છે : 'જાજમની ચમકમાંથી, બેલ્જિયમના આયનામાંથી, ઘુઘરીઓની ગોળાકાર સપાટીમાંથી, સાગના લાકડાની પોલિશમાંથી બારણાની વારનિશમાંથી, લેચલૉકના ચળકાટમાંથી વેન્ટીલેશનના કાચમાંથી, હીરાના નંગ-માંથી, ઘડિયાળનાં ડાયલમાંથી અસંખ્ય રમાઓ અતુલોની સામે, અતુલો રમાની કાળી કીકીઓની વચ્ચેના ઝીણાં ઝીણાં બીકાઓની સામે જુએ છે.

આ વાક્યમાં 'માંથી' પ્રત્યયનું તેમ જ 'આ' ને 'છે' સ્વરોનું પુનરાવર્તન પ્રતિબિમ્બોના અનંત વિસ્તારની આબેહૂબ છબિ આલેખી આપે છે.

બંનેની આંખમાં, ઘરના અસબાબ માત્રમાં અતુલ ને રમાનાં પ્રતિબિમ્બ પડે છે. પરંતુ એ પ્રતિબમ્બ અવળસવળ થઈ જાય છે, એકબીજાને કાપીકાપી-નાખે છે ને આખેઆખા દેખાવા પણ દેતાં નથી, નર્યા ખંડખંડ રૂપે જ દેખાય-છે. આ અનુભવ મધુ રાય માત્ર ધ્વનિની મદદથી રજૂ કરે છે : કે રમા ને અતુલ, કે રમા અને અતુલ, કે રમા ને અતુલ, કે લમા ને અતુર કે ઘ્રમર કે લતુમ, કે રમલ કે લમર, કે સરા કે રતા કે લતા કે તલા કે રતા કે અમર કે કમલ કે અતુલ અને રમા એકબીજાની સામે જુવે છે.

આવા ખંડખંડ પ્રતિબિમ્બ આ વ્યક્તિના છે પોતે પણ કેવા ખંડખંડ છે : 'કે.ઈ એટલે અતુલ ને રમા, અથવા રમા અને અતુલ, અથવા રમા–અતુલ, અથવા મિસ્ટર અને મિસિસ અતુલ દોશી, અથવા ધ દોશીઝ, અથવા દોશી દંપતી, અથવા અતુલ ને અતુલની વહુ અથવા તો રમા અને રમાનો પતિ, અતુલ જમાનાદાસ દોશી અને એની વહુ, અથવા શ્રી અને, શ્રીમતી, અથવા ગાવિંદ અને બીબી, અથવા હસબન્ડ એન્ડ વાઈફ અથવા પતિપત્ની, અથવા નીકીનાં માતાપિતા અથવા જમનાદાસ ઘેલાદાસ દોશીનો પુત્ર અને પુત્રવધૂ, અથવા જીવનલાલ મગનલાલ મહેતાની દીકરી અને જમાઈ, અથવા જીવકોર: જીવનલાલ મહેતાની દીકરી અને જમાઈ, અથવા પ્રમિલા જમનાદાસ દોશીનો પુત્ર અને પુત્રવધૂ એકબીજાની સામે જુવે છે'.

મધુ રાવે અહીંયા શબ્દોને જોડવા માટે 'અથવા' નો ઉપયોગ કર્યો છે એ ઘણો જ સૂચક છે. એ આવે છે જોડવા; છતાં જોડી શકતો નથી, ઊલટાનો વિકલ્પો ઊભા કરે છે. અતુલ ને રમા ને એમનાં સંબંધમાં આવેલા બીજા બધાના વ્યક્તિત્વ જુદાં જુદાં મહોરા જેવા જ છે એમ સૂચવે છે ને

વાસ્તવિકતા તથા ભ્રાન્તિના સંબંધ વિશે આપણને વિચારમાં મૂકી દે છે.

સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં ભાષાની યેાજના કેવી રીતે થાય છે એ વિશે આપણા સાહિત્યને વધુમાં વધુ સભાન સુરેશ જોષીએ કર્યું છે. એમની જ એક નવલિકા છે 'વર્તુળ'.

લાભશંકર શાક લેવા નીકળે છે ત્યારે એમને એક વિશિષ્ટ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ મૃત્યુનેા છે. શાક લેવા જેવી રોજિંદી ક્ષુદ્ર ક્રિયા કરવા જાય છે ત્યારે મૃત્યુ મેાઢામેાઢ આવીને ઊભું રહે છે એ હકીકત નોંધપાત્ર છે. માણસ પોતે જ્યાં જ્યાં ને જ્યારે જ્યારે હાજર નથી હોતેા ત્યાં ત્યાં ને ત્યારે ત્યારે મૃત્યુની અવસ્થામાં જ હોય છે. મૃત્યુ એ ગેરહાજરીનેા સરવાળેા છે, ગેરહાજરીનું બીજું નામ છે. મૃત્યુને દૂર રાખવું હોય તેા સર્વત્ર ને સર્વદા હાજર રહેવું જોઇએ. મૃત્યુના ભયનેા સામનેા હાજરીની પળોનેા સરવાળેા કરીને જ થઈ શકે.

સુરેશ જોષીએ આ વાત અવાજનાં એકસામટા અસંખ્ય કલ્પનેાથી મૂર્ત કરી છે. લાભશંકરને મૃત્યુનેા પરિચય થાય છે અવાજ દ્વારા. શાક લેવા જતી વખતે એમને અચાનક કોઈકનાં પગલાં સંભરાય છે અણધાર્યા પરખાય છે ને મૃત્યુ પામેલ દીકરા રમણના નામની બૂમ પાડે છે. પણ ક્યાંકથી એમના અવાજનેા પડઘેા સરખેા પડ્યો નહીં. તેની આંખેા સામે વિસ્તરેલાં ધૂંધળા મૃગજળમાં એક પરપેાટેા થઈને જાણે શમી ગયેા.'

જેને જીવન ગણ્યું એ તેા ધૂંધળું મૃગજળ નીકળ્યું એટલે પોતાના પ્રિય એવા શાકભાજીની સેાડમ યાદ કરી તેા પણ 'વ્યર્થ'. એટલે અવાજનેા સામનેા અવાજના સ્મરણથી કરવા માંડ્યો. અહીંયાં સુરેશ જોશી સ્થૂલ ને સૂક્ષ્મ, મૂર્ત ને અમૂર્ત, વાસ્તવિક ને કાલ્પનિક અનુભવેાની લાંબી હાર ઊભી કરી દે છે :

બાળપણમાં એમણે પગમાં પહેરેલાં ઝાંઝરનેા અવાજ... દોસ્તેા પાસેથી પહેલી વાર ગંદી ગાળ શીખીને ખાનગીમાં એને બેાલી જોઈ હતી એનેા અવાજ... પોતાનેા જ છતાં બીજાનેા લાગતેા અવાજ... અંધારામાં એકાએક પાછળથી ફૂટી નીકળીને કાનમાં પ્રેમનેા પહેલેા મંત્ર ફૂંકી જનારેા પેલી કિશેારીનેા અવાજ, મેાડી રાત સુધી પોતે વાંચતા બેસી રહેલા ત્યારે પાછળથી દીવેા હેાલવી

નાખવાને એમની વહુને મારેલી ઝાપટનો અવાજ... અંધકારના જળમાં ડૂબીને તરી નીકળેલા ઉબઈ ઊઠેલા શબ જેવા ચન્દ્રનો તણાયે જવાનો એકધારો અવાજ......'

આમ ને આમ ત્રીસેક કલ્પનો વડે લાભશંકરની મથામણ વર્ણવાય છે. પણ આ કલ્પનો એકસાથે આવતાં હોવા છતાં એમની વચ્ચે કોઈ સંબંધ જોડાયા નથી. ક્રિયાપદનો, ઉભયાન્વયી અવ્યય 'અને'ને પડતો મૂકીને એ સંબંધનો પણ છેદ ઉડાડી દીધો છે. એથી તો લાભશંકરનો ભાર વધી જાય છે, ભીંસ વધી જાય છે. મૃત્યુએ સર્જેલી શૂન્યતાનો સામનો કરવા લાભશંકરે રૂપ, રસ, ગંધ વગેરેના નક્કર અનુભવના સ્મરણ સામે ધર્યું, પરંતુ એના ઘરને ઇયળો કોરી નાખ્યા. લાભશંકરને શાકભાજી ખૂબ જ પ્રિય એ શાકભાજીમાંથી જ આ ઇયળ નીકળી. જેને આધારે જીવવા જેવું લાગતું હતું એ જ પાછું શૂન્યતાનું નવું કારણ બની રહ્યું. આ ઇયળની જેમ લાભશંકરની ગળા પરની રસોળી પણ સુરેશ જોષીને પ્રતીક તરીકે ખપમાં આવે છે. ભયની પળે લાભશંકર રસોળીનો આશરો લે છે. એમને મન એ સુરક્ષિત કિલ્લો બની રહે છે. એમની પત્નીએ એવી ટકોર પણ કરી છે. પણ જે રસોળીની મદદથી એ પોતાનું રક્ષણ કરે છે એ જ રસોળી એમને કેટલાયે સંબંધોથી, કેટલાયે પ્રસંગોથી આઘાં રાખે છે! ગેરહાજરીનો સરવાળો મોટો ને મોટો થતો જાય છે. આમ રસોળી પણ ટકી રહેવાનું તેમ જ નાશ પામવાનું પ્રતીક બની રહે છે. 'વર્તુળ'ની સૃષ્ટિ જાણે પગલાંની ભ્રાન્તિ, મૃગજળ, રસોળી, પરપોટો ઇયળ વગેરે મૃત્યુના ભારથી જ ભરેલી છે.

મૃત્યુની હાજરીમાં કેટલીયે અસંબદ્ધ વસ્તુઓ ભેગી થઈ જાય છે ને એક નવો જ સંબંધ નવી જ સંકુલતા પેદા થાય છે. પછી કોઈ પણ પ્રયત્નનો અર્થ રહેતો નથી. નવો સંબંધ આ રીતે વર્ણવાય છે :

'શૂન્ય' અવકાશમાં પોતાની જાતને વીંઝી. વીંઝતાંની સાથે જ તણખો ઝર્યો, અગ્નિ પ્રગટ્યો, નક્ષત્રો ઝબૂકી ઊઠ્યાં, સૂર્યે આંખ ખોલી ચન્દ્રે શ્વાસ લીધો, સાગરમાં ભરતી આવી, પવન સળવળ્યો, અરણ્ય જાગ્યું, પંખી ટહૂક્યાં, બાળક મલક્યાં.'

આ વાક્યમાં પાતળામાં પાતળા પડની હળવાશ છે, એ હળવાશમાં શૂન્યથી બાળક સુધીની, મૃત્યુથી જીવન સુધીની પ્રક્રિયાને આવરી લેવાની ગુંજાઇશ છે. નવલિકાને અંતે જીવન ને મૃત્યુનું એક વર્તુળ પૂરું થાય છે, સમાનતાનું

વર્તુળ શરૂ થાય છે. આ સભાનતા એ કોઈ નાની સૂની વાત નથી. આવી આગવી સિદ્ધિમાં સુરેશ જોષીની ભાષાનો જ ચમત્કાર છે.

મધુ રાય ને સુરેશ જોષી બંનેએ અપૂર્ણતાને કૃતિની કલાત્મકતા ભાષાને પૂરેપૂરી લેખે લગાવીને જ સિદ્ધ કરી છે એટલે સહેલાઈથી સમજાય છે કે કૃતિને ભાષાથી અળગી પાડી શકાતી નથી, કૃતિ કેટલી કલાત્મક છે એ નક્કી કરવા માટે ભાષાની કાર્યક્ષમતાને તપાસવી જ પડે છે. ગુજરાતી સાહિત્યનું સદ્ભાગ્ય છે કે આવી તપાસ જીરવી શકે એવી કેટલીક નવલિકા એની પાસે છે.

કવિશ્રી ઉમાશંકર જોશી પારિતોષિક યોજના

ભીલોડા તાલુકા માધ્યમિક સ્કૂલ, આચાર્ય સંકુલે પોતાની ભૂમિના પનોતા પુત્ર અને મૂર્ધન્ય કવિ શ્રી ઉમાશંકર જોષીનું નામ જોડીને એક વિશિષ્ટ પારિતોષિક યોજનાનું આયોજન કર્યું છે.

૧. ભીલોડા તાલુકાની સ્કૂલોમાંથી ધો. ૧૦ અને ૧૨માં ગુજરાતી વિષયમાં પ્રથમ આવનારને ઉમાશંકર જોશી પારિતોષિક. ૨. ૧૯૮૬ના વર્ષમાં પ્રકટ થયેલા કાવ્ય અને વાર્તાસંચયોમાંથી ઉત્તમ સંચયને ઉમાશંકર જોશી પારિતોષિક. ૩. ટૂંકી વાર્તા માટે ઉમાશંકર જોશી પારિતોષિક (૧૯૮૭). લેખકોને પોતાની અપ્રકટ વાર્તા મોકલવા નિમંત્રણ છે. લેખકો અને પ્રકાશકોને ૧૯૮૬ના વર્ષમાં પ્રકટ થયેલા કવિતા-વાર્તાસંગ્રહો '૮૭ના ઑગસ્ટની આખર સુધીમાં–ડૉ. મણિલાલ હ. પટેલ, ગુજરાતી વિભાગ, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભવિદ્યાનગર એ સરનામે મોકલવા નિમંત્રણ છે.

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

અપરાધની ઉત્તરે 'મેઘદૂત'ની જ્ઞાનમીમાંસા તરફ

[૧]

ન્યૂયોર્કની એશિયા સોસાયટીના પ્રદર્શનખંડમાં જાપાની ચિત્રકલાનાં કેટલાંક અનોખાં કથાચિત્રો જોવા મળે છે. આછા, ખુલતા રંગોમાં ને વળાંકભરી રેખાઓમાં ખેતરો, સીમ, શેરી, આંગણું, ઘર—એમ એક પછી એકનું આલેખન થયું છે ને ચિત્રોની હારમાળા ચાલે છે. લોકોની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓ એમાં નિરૂપાઈ છે ને માનવજીવનની એક કહાણી કહેવાતી જાય છે. આ ચિત્રમાળાની એક વિશેષતા એ કે દરેક દૃશ્ય ચિત્રકારે જાણે કોઈ ઊંચા બિંદુએથી જોયું હોય એવી રીતે આલેખાયું છે. અને એથી સવાઈ વિશેષતા એ કે આ રીતે આલેખાયેલાં ચિત્રોમાં ચાલતા કથાનક ઉપર, વચ્ચે વચ્ચે, ચિત્રમાં જ આવતાં સોનેરી રંગનાં વાદળ દૃશ્યોને ઢાંકતા રહે છે. જાણે ઊંચાઈએથી જોતાં ચિત્રકાર અને નીચે આવેલાં દૃશ્યો વચ્ચે, તરતાં વાદળાં ક્યાંક ક્યાંક આડશ બની જતાં હોય, પણ માત્ર આડશ ! આ વાદળાં, અલબત્ત, ચિત્રકારે જ ચિત્રમાં દોર્યાં હોય છે. લાકડાની ડોલમાં પાણી ભરીને સીમમાંથી ઘેર જતી કન્યાની નાજુક કાવડનો એક છેડો આવા કોઈ રમતિયાળ વાદળના ગુચ્છામાં ઢંકાઈ જાય. ને તે પછી આવતા ચિત્રફલકમાં એ કન્યા શેરીમાં પ્રવેશી હોય ને પેલા વાદળના બીજા છેડેથી એ પાછી દેખાય. ત્યારે, જુઓ તો, એની નાજુક કાવડની લાકડાની કળામય ડોલનું પહેલાં તો છલકાતું ભરેલું પાણી હવે

અડધું થઈ ગયું છે! ક્યાં ગયું એ મહેકતું જળ?! ચિત્રકારે તો એ વાત વાદળથી ઢાંકી દીધી! જોનાર કલ્પના કરવાને મુક્ત છે! આડશ એ જ ઉદ્ઘાટન.

'મેઘદૂત' વાંચતાં આ બીજો મેઘ યાદ આવી ગયો. ભારતીય કવિનો હો કે જાપાની ચિત્રકારનો–કલાકારનો મેઘ ગોપન અને મુક્તિનું સાધન બની રહે. 'મેઘદૂત'માં જે જીવનનાં ચિત્રો છે, કોઈ પ્રદર્શનખંડની ભીંતને ભરી શકે એટલાં જ નહીં, દક્ષિણદેશના આ છેડેથી તે ઓતરાખંડના પેલા સીમાડા સુધીના ભારત વર્ષને ભર્યોભર્યો કરી મૂકે, એટએટલાં!

આ ચિત્રો મેઘને દેખાડાયાં છે, ને મેઘને મિષે આપણને દેખવા મળે છે. એ ચિત્રોને સંદર્ભે મેઘનો પોતાનો પરિપ્રેક્ષ્ય–પર્સ્પેક્ટિવ–નિત્ય પલટાતો જતો પરિપ્રેક્ષ્ય બની રહે છે. કાવ્ય રંભે અષાઢના પહેલા દિવસે, રામગિરિના શિખર પરથી યક્ષની આંખે ઉપર આકાશમાં એ મેઘ દેખાય છે. પછી ક્યાંક મેઘની આકાશી ઊંચાઈએથી આપણને નીચેનાં વનો, જનપદો અને ખેતરો દેખાય છે. ક્યાંક મહાનગરના ઊંચા પ્રાસાદો પરથી સરખી ઊંચાઈએ પેલા મહેલનાં ધૂપસુગંધથી ભારે બનેલો ને નીચો આવેલો મેઘ દેખાય છે. ને વળી ક્યાંક શિવપાર્વતીના સ્વૈરવિહાર સમયે એમના પગ નીચેની સોપાન પરંપરા રૂપે જે એ નીચે જુએ ત્યારે નજરે પડે છે. કાલિદાસ ચિત્રકુશળ કવિ છે. મેઘ દ્વારા એ ઘણું બધું પ્રગટ કરી જાય છે. આપણી આંખો સામે અર્ધવર્તુળના એકસો એંશી અંશોમાં મેઘ પ્રગટે છે ને દૃશ્યો પ્રગટાવે છે.

ને છતાં પેલા જાપાની ચિતારાએ જે કલાપ્રયુક્તિ યોજી છે, તે કોઈ જુદી જ રીતે આ કવિતામાં પણ નથી યોજાઈ? પેલો ચિત્રકાર બાહ્ય ભૂમિ-દૃશ્યને ઢાંકે છે, તો આ કવિ પોતાના મેઘના આચ્છાદનથી કોઈ ચિત્તપ્રદેશને સૂચક રીતે આવરી લેતો તો નથી? રામગિરિથી હિમગિરિ સુધીની દૃશ્યમાળા-ઓને જોતો ને ભાવકને દેખાડતો મેઘ, એક ચિત્રકુશળ કવિ માટે જેટલો પ્રાગટ્યની પ્રયુક્તિ બને છે, તેટલો જ એક કાવ્યકુશળ કલાકાર માટે ગોપનની, ધ્વનનની પ્રબંધવક્રોક્તિની અનોખી પ્રયુક્તિ બની રહે છે?—જોઈએ.

[૨]

આ પ્રશ્નો પામવા માટે કાલિદાસના આ કાવ્યથી જરી ચાર ડગલાં પાછળ રહીને થોડું અંતર કેળવવું જરૂરી છે. પહેલાં તો 'મેઘદૂત'ની પોતાની સંરચનાને અવધાનપૂર્વક સમજવી ઘટે. આ યક્ષ, વિરહબાળ્યો ને અધીરો, પોતાની પ્રેયસીને સંદેશો પહોંચાડવા માટે મેઘને શું શું કહે છે?

કેટલી પંક્તિઓમાં, ક્યારે, શી વાત એ કરે છે? બીજું, મેઘદૂતના કવિ રૂપે જ નહીં, પણ સમગ્રતયા એક બળકટ અને કુશળ સર્જક લેખે કાલિદાસ મનુષ્ય પરિસ્થિતિને અને અસ્તિત્વ માત્રને ઓળખવાની મથામણ કઈ રીતે કરે છે? એમાં એ કવિ કેવાં માણસો ને કઈ જીવનરીતિની પડખે, અંતતોગત્વા, ઊભો રહે છે? સર્જક લેખે એને કયાં થીમ્સ–વસ્તુ–પાયાનાં લાગ્યાં છે? ને એ થીમ્સને પ્રાપ્ત કરવા માટે એ કયા ઓજારો, કઈ ભાષા, કેવી સંરચના પ્રયોજે છે?

તો આ બે પ્રશ્નો ક્રમશઃ જોઈએ એક 'મેઘદૂત'ની સંરચના વિષે, બીજો કાલિદાસની સર્જકતા વિષે.

[૩]

વિરહવ્યાકુળ પ્રણયીજન સંદેશો પાઠવવા જાય ત્યારે શું થાય, એ વિષેનું એક પાણીદાર મુક્તક પ્રાકૃતઅપભ્રંશ પરંપરામાં છે. તેનો શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરેલો અનોખો ગુજરાતી અનુવાદ આ પ્રમાણે છે: "કંપમાન ને સ્વેદભીની/બે આંગળીઓની પકડ થકી/સરકી જતી લેખણ 'સ્વસ્તિ' પણ પૂરું લખી ન શકી."

(મુક્તકમાધુરી પા. ૮૨)

વ્યાકુળ નાયિકાનો પત્ર કેટલો ટૂંકો! એ તો પહેલા શબ્દથી, 'સ્વસ્તિ' થી યે આગળ વધી ના શકી. ને વધત તો પણ વિરહે અસ્તવ્યસ્ત કરી નાખેલા એના મનની વ્યથાના આલેખનથી જુદું કશું યે આપી શકત? ('સ્વસ્તિ' શબ્દની જ કેવી કરુણ આયરની!) એ કોઈ સુરેખ શબ્દચિત્રો લાંબી લેખણે આલેખે એ તો અશક્ય જ.

આ મુક્તકના સંદર્ભે જોતાં 'મેઘદૂત'ના યક્ષના સંદેશાનું કાવ્ય કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. એ પ્રશ્નો આરંભે કાવ્યના કદ વિષેના, રચનાના વિભાગોના પણ તે પછી યક્ષ (તેમ જ મેઘ)–ની અસ્તિત્વમીમાંસાના, અને અંતે સમગ્ર કાવ્યની જ્ઞાનમીમાંસાના પ્રશ્નો છે.

યક્ષ, અબળત્ત, વિરહપીડિત છે. એના મનના સુખ ભેગું એના કાંડા પરનું સોનાનું કડું સરી પડ્યું છે, ને એના કાંડાની સાથે જ એ આખો યે ખાલી ખાલી થઈ ગયો છે. અષાઢના પહેલા દિવસે મેઘને જોતાં એને કંઈનું કંઈ થાય છે ને 'ધૂમ જ્યોતિસ્સલિલમરુતાં સન્નિપાતઃ' એવા અચેતન મેઘ સાથેયે સંદેશો કહેવડાવી પોતાની પ્રેયસીને આશ્વાસન આપવા એ અધીરો

અધીરો થઈ જાય છે. પેલા મુક્તકની વિરહિણી જેમ પહેલાં તો યક્ષ આટલું જ બોલી શકે છે : 'સંદેશં મે હર ધનપતિક્રોધવિશ્લેષિતસ્ય.' મારો સંદેશો લઈ જા—આ આટલો......

પણ પછી, જાણે કોઈ જુદા જ સ્વરમાં, એ ઉમેરે છે : "માર્ગં તાવચ્છૃણુ કથયતસ્ત્વત્પ્રયાણાનુરૂપં, સંદેશં મે તદનુ જલદ શ્રોષ્યસિ શ્રોત્રપેયં" —તારા પ્રયાણને અનુરૂપ માર્ગ તને કહું, તે પહેલાં સાંભળ, તે પછી ધ્યાનમાં રાખવાનો મારો સંદેશો તને કહીશ. પહેલાં માર્ગનું વર્ણન, પછી સંદેશો. 'આ આટલો સંદેશો.' એ સ્વર યક્ષનો છે જ નહીં એનો અવાજ તો કંઈક જુદો જ છે. વર્ણન અને સંદેશનો અનુક્રમ આને સૂચવે છે.

અને માત્ર અનુક્રમ નહીં, પ્રમાણ પણ. પૂર્વમેઘના ૬૩ શ્લોકો અને ઉત્તરમેઘના ૪૦ શ્લોકોમાં મેઘનું વર્ણન છે. એ વર્ણન અવિસ્મરણીય અને સૌંદર્યકલ્પનોથી સુરેખસભર છે, માત્ર રસ્તાનો ટૂંકમાં આપેલો નકશો નથી. પેલો સંદેશો ઉત્તરમેઘના ૪૧થી ૫૩ સુધીના તેર શ્લોકોમાં અપાયો છે.

તો, કુલ ૧૨૦ શ્લોકોના આ કાવ્યમાં પહેલા સોથી યે વધારે શ્લોકોમાં જે કવિકર્મ થયું છે, જે આલેખાયું છે, તે શું છે ? શા માટે છે ? કાવ્યની સમગ્રતા સાથે એનો શો સંબંધ ? 'મેઘદૂત'નો 'સંદેશો' શો છે ?

[૪]

આ સમજવા માટે કાલિદાસની સમગ્રતાને કંઈક સમજવી જોઈએ. દરેક કવિની પોતાની ભાષા હોય છે. ને એ કંઈ સંસ્કૃત કે અંગ્રેજી કે ગુજરાતી નથી હોતી. એ તો કવિની સ્વભાષા હોય છે. ને એ ભાષાના પોતાના કેટલાક પાયાના શબ્દો, મૂળભૂત સંકેતો હોય છે. કાલિદાસની સ્વભાષા કઈ ને કેવી છે, એ ન સમજીએ તો 'મેઘદૂત'ના શતાધિક શ્લોકો માત્ર ભારતભૂમિના સૌન્દર્યવર્ણનના શ્લોકો બની જાય ને યક્ષના ચૈતન્ય માટે, એની વિરહવ્યથા માટે કેવળ પરાઈ, આગંતુક અને અંતે તો વિરોધી એવી સામગ્રીનો ખડકલો બની રહે. ને કાવ્યમાં જે પરાયું—આગંતુક છે, એના જેવું અસુંદર બીજું કશું નથી. તો કાલિદાસ સૌન્દર્યનિર્માણ કઈ રીતે કરે છે, એ સમજવા માટે એના કાવ્યની અખંડિતતાને ને સમગ્રતાને પહેલાં પામવી જોઈએ. ને એ માટે એની કવિ લેખેની, સર્જક તરીકેની સ્વભાષાને.

કાલિદાસની આવી સ્વભાષાનો સંકેત બે સંજ્ઞાઓ કદાચ સહુથી વિશિષ્ટ શક્તિથી આપે છે : काम અને शाप. બંનેના કવિના અર્થો સ્વકીય છે ! ને બંને

એ પણું સૂચવી જાય છે કે કવિ મનુષ્યનિયતિમાં ક્યાં પરિબળોની પડખે ઊભો રહે છે ને ક્યાં પરિબળોને પડકારે છે.

કામદેવને રાખના ઢગલામાં પલટી નાખનાર તપસ્વી મહાદેવના ત્રીજા લોચનથી કાલિદાસ લગીરે અવિચલિત નથી. પણ કશું ન જોતી ને સર્વને ભસ્મ કરી શકતી એ ત્રીજી દૈવી આંખે જે કર્યું, તેને આ કવિ તો પોતાની જોનારી માનવીય આંખથી જ જુએ છે. રતિ ભસ્મના જે પુંજ પાસે બેસી વિલાપ કરે છે, તે ભસ્મપુંજના કર્બુર, કાબર–ચીતરા રંગને જોવાનું, તેનું ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય કલ્પન આલેખવાનું કાલિદાસ ચૂકતા નથી. અને અજના કાલિદાસે નિરૂપેલા વિલાપો, જે નિયતિમાં સ્નેહ અશક્યવત્ બને છે તે નિયતિ સામેના પ્રણયીજનોના પડકારો પણ બની રહે છે. 'અમો અજ્ઞાની કંઈ ન સમજ્યાં ન ઓળખ્યા ભગવંતને'—એવી શરણાગતિ કાલિદાસનાં શાપિત કે શિક્ષા પામેલાં પ્રણયી નરનારી ક્યારે યે સ્વીકારતાં નથી. એ રીતે કાલિદાસની કવિતામાં ત્રિનેત્રનો અગ્નિભર્યો ત્રીજા નેત્ર કરતાં, એમનાં દૃષ્ટિભર્યાં બે લોચનનો મહિમા વધારે છે. કામદહન કરતી પ્રલયંકર આંખ, અંતે કુમારસંભવ કરતી પ્રણયંકર આંખો આગળ નમી પડે છે. કાલિદાસ, અલબત્ત, નર્યા રોમાન્ટિક નથી. ત્રિલોચનનાં ત્રણ નેત્રોની પ્રહેલિકાનો કાલિદાસે આપેલો ઉત્તર જેટલો સરળ તેટલો સંકુલ છે. શિવનાં ત્રણ લોચનની ત્રિરાશિ કાલિદાસ પોતાના ગણિત પ્રમાણે માંડે છે.

દુર્વાસાનો શાપ 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ'નું એક ચાલકબળ છે. શકુંતલાના જીવનપ્રવાહને એ વળાંક આપી દે છે. પણ શકુંતલા, જેને એ શાપ આપવામાં આવ્યો છે, એ જાતે પેલા શાપને જાણે ક્યારે યે સ્વીકારતી જ નથી. કણ્વાશ્રમમાં એ અપાયો ત્યારે શકુન્તલા જાણે એને સાંભળતી જ નથી. રાજસભામાં એ ફળ્યો, ત્યારે શકુંતલા પોતાને મળેલી એ શિક્ષાના મૂળમાં પોતાનો કોઈ અપરાધ જોતી જ નથી. અંગ્રેજ નાટકકાર ક્રિસ્ટોફર માર્લોના નાટક, 'ડૉક્ટર ફૉસ્ટસ'માં અંતે સજા પામતો ફૉસ્ટસ પોતાના સર્વ ગુનાહોનો પશ્ચાત્તાપભર્યો સ્વીકાર કરતો રહી પડે છે. પણ એવું સ્હેજે, રજમાત્ર અહીં નથી. શકુંતલા રોષ અનુભવે છે, નર્યો — નીતર્યો રોષ. એથી દુર્વાસાનો એના જીવનપ્રવાહને વળાંક આપી શકે છે, એનાં જળ શોષી શકતો નથી.— આ સંદર્ભે યક્ષને પણ હવે આપણે વધારે કળી શકીએ !

નાગદમનની નાગણો કે માર્લોના નાટકનો ફૉસ્ટસ, ગ્રીક ટ્રેજડીકાર સોફોક્લિસનો રાજા ઇડિપસ કે ખ્રિસ્તી 'જૂનો કરાર'માં નિરૂપાયેલા માનવજાતના

સાબાપ – આ સર્વમાં અપરાધ અને શિક્ષાને, ક્રાઈમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટને, જોડતી એક કડી છે : ગિલ્ટ. ગિલ્ટ અથવા અપરાધનાં ભાન અને ભાર, શેનું સૂચન કરે છે ? એ માત્ર સજા પામનારની ભુલનું સૂચન નથી કરતાં – એ તો સજા પોતે જ ચીંધી બતાડે છે. આ ગિલ્ટ તો સૂચવે છે આખી યે પરિસ્થિતિ દ્વારા ધ્વનિત થતી એક બૃહદ્ વ્યવસ્થાને, એક જીવનતંત્રને. નાગણો માત્ર હાર્યા હોવાનું નથી સ્વીકારતી, એ પોતાનું અજ્ઞાન સ્વીકારે છે, ને એથી નવું લાધેલું 'જ્ઞાન' પણ. અરે, જ્ઞાન પામવાની આ તે કંઈ રીત છે ? ફૉસ્ટસ પણ અંતે એક જગરનોટને, એક જીવનતંત્રને, એક સજા કરી શકતી અસ્તિત્વ વ્યવસ્થાને નીચી મૂંડીએ સ્વીકારે છે. આ કંઈ રીત છે, જીવવાની ? જાણવાની ? હોવાની ?

નાગણો કહે છે : અમે પહેલાં તો 'ન ઓળખ્યા ભગવંતને.' હવે ભગવંતને ઓળખ્યા — પનિશમેન્ટ દ્વારા, ગિલ્ટ રૂપે. આ યે એક અભિજ્ઞાન છે. કાલિદાસનાં પાત્રો આવું અભિજ્ઞાન સ્વીકારતાં નથી. યક્ષ; શાપેનાસ્તંગમિતમહિમા એવો તો યે, શું કહે છે ? 'જાનામિ ત્વાં...', 'હું, તને જાણું છું.' — પણ એ કોને જાણે છે ? શાપ આપનાર ધનપતિ કુબેરને ? હા, એ 'ધનપતિક્રોધ-વિશ્લેષિત' (અર્થાત્, કુબેરના ક્રોધે છિન્નભિન્ન કરી નાખેલો) છે. પણ એથી વધારે કંઈ જ નહીં. જાનામિ ત્વાં — યક્ષ જાણે છે મેઘને, ધનપતિને નહીં. શકુંતલા કે યક્ષ — એ કંઈ રાજા ઇડિપસ નથી, વિદ્વાન ફૉસ્ટસ નથી, રોતી નાગણો નથી. ગિલ્ટ નહીં ડિઝાયર્સ એમના જીવનના કેન્દ્રમાં છે. યક્ષ અને શકુંતલા અપરાધનો સ્વીકાર નથી કરતાં, એ શાપને પડકારે છે.

પડકારે છે તે, અલબત્ત, અનંત આલિજાત્યથી. એ રીતે કાલિદાસની સૃષ્ટિ ઍલેક્ઝાન્ડર સૉલ્ઝેનિત્સિનના જગત જેવી નહીં, બોરિસ પાસ્તરનાકની દુનિયા જેવી છે. એમનો પડકાર હુંકારાભર્યો નથી, નિજરંગભર્યો છે. માત્ર નિજરંગમાં રંગાયેલાં કાલિદાસનાં પાત્રો—રતિ, શકુંતલા, પુરુરવા, યક્ષ — શાપને અને શિસ્તને ધ્યાનમાં જ નથી લેતાં. એમની રઢને, એમની લગનને, એમની ગુંજને કોઈ ચીજ તોડી નથી શકતી. અર્વાચીન વિશ્વસાહિત્યમાંથી કાલિદાસનાં આ પાત્રોનો સગોત્ર શોધવો હોય તો તે ડૉક્ટર ફૉસ્ટસ નહીં, ડૉક્ટર ઝિવાગો હશે; ગુલાગનો અંતેવાસ નહીં, લારાનો પ્રેમી હશે.

'વેદાભ્યાસજડ : કથં નુ વિષયવ્યાવૃત્ત કૌતૂહલો/નિર્માતુમ્ પ્રભવેન્મનોહર-મિદં રૂપં પુરાણો મુનિઃ'—એવો પ્રશ્ન પ્રણયની, રૂપભાવનના નિજરંગની

મસ્તીમાં કાલિદાસનો પુરુરવા પૂછી શકે છે. પરંપરા પ્રમાણે, ધર્મકથા પ્રમાણે તો રૂપસી ઉર્વશીને નરસખા નારાયણે પોતાની જંઘા ફાડીને સર્જી હતી. પણ પુરુરવા એ વાતને સ્વીકારી જ શકતો નથી. એનાં એણે આપેલાં કારણો સરસ છે! ઇન્દ્રિયોના વિજયોમાં જેનું કુતૂહલ વ્યાવૃત્ત છે, એવો 'જડ' મુનિ આ મનોહર રૂપને કઈ રીતે સર્જી શકે? પુરુરવા કંઈ કોઈ રાક્ષસની કે દાનવની માફક દેવો સામે લડવા નથી ચડ્યો—એ તો દેવરાજની અપ્સરાને એક દાનવના હુમલામાંથી છોડાવીને લાવ્યો છે. મહેન્દ્રમિત્ર છે, પુરુરવા ને છતાં કેટલી સરળ સચ્ચાઈથી એ દેવાધિદેવ નારાયણને જ 'જડ' કહી શકે છે?

પણ ઉર્વશીને ગુમાવીને પ્રમત્ત થયેલા પુરુરવા કરતાં વધારે સ્વસ્થતાથી, દુષ્યંત દ્વારા ત્યજાઈને માતૃજ્યોતિ વડે લઈ જવાયેલી શકુંતલા કરતાં વધારે ક્રિયાશીલતાથી, 'મેઘદૂત'નો યક્ષ પોતાને મળેલી શિક્ષાનો જવાબ વાળે છે. યક્ષ, પેલા રામગિરિના શિખરે, અષાઢના પહેલા દિવસની વેદનાભરી પળે, દૂબળો અને મહિમાભ્રષ્ટ લાગતો હોવા છતાં, સર્જન કરે છે—મેઘનું. કોણ છે આ મેઘ? એનું કાવ્યપ્રયોજન શું છે?

[૫]

'આઈ વૉન્ડર લોનલી એઝ અ ક્લાઉડ', એમ કવિ વર્ડ્ઝવર્થે લખ્યું છે. ને વર્ડ્ઝવર્થના મહાન પુરોગામીએ 'મેઘદૂત'માં, યક્ષના ચૈતન્યના બળે, એવો જ વૉન્ડરર, સૌંદર્યવિહારી ને એક પાયાના અર્થમાં લોનલી, એકલો, એવો મેઘ સર્જ્યો છે. 'ક્લાઉડ', 'મેઘ' તો એણે સર્જ્યો જ છે, પણ અંગ્રેજ કવિની પંક્તિમાં આવતો 'આઈ', 'હું' પણ અનોખી સૂઝથી સર્જી લીધો છે—ન કેવળ કાલિદાસે, યક્ષે પણ! 'આઈ એઝ અ ક્લાઉડ', એની પાયાની વાક્યરચના એ જ નથી—'આઈ એઝ અ ક્લાઉડ?'

'મેઘદૂત' એક ફરંદા વાદળાના સૌંદર્યવિહારનું કાવ્ય છે. ને સાથે જ એ એક વિરહી યક્ષના એકાગ્ર પ્રણયનું યે કાવ્ય છે. ને વળી એ કાવ્ય શાપને અને અપરાધને અસ્વીકારતા એક નિજરંગી વિદ્રોહીનું મુક્તિગીત પણ છે.—તો આ ત્રણે ચીજ એક સાથે કઈ રીતે એક જ કૃતિમાં સિદ્ધ થાય છે? એટલે કે, કોણ છે આ મેઘ—યક્ષસંદર્ભે? શો છે આ મેઘમાર્ગ—અલકાસંદર્ભે? શો છે આ (ન કેવળ તેર શ્લોકોનો કે ન પેલા એકસો ત્રણ શ્લોકોનો, પણ) આખા યે કાવ્યનો સંદેશ?

મેઘ અને યક્ષનો સંબંધ અનોખો છે. આમ તો મેઘ યક્ષનો મિત્ર છે, સહાયક છે. 'સંતપ્તાનાં ત્વમસિ શરણં' એ યક્ષની ઉક્તિથી આરંભી, 'ભર્તુર્મિત્રં પ્રિયમવિધવે વિદ્ધિમામ્બુવાહં' એ મેઘની ઉક્તિ સુધી, અર્થાત્ પૂર્વમેઘના આરંભથી ઉત્તરમેઘના અંત સુધી આ બે વચ્ચે ભારે સખ્ય નિરૂપાયું છે.

પણ જરા ધ્યાનથી જુઓ. (કેમ કે કાલિદાસ 'વાંચવા' કરતાં વધારે 'સાંભળવાનો', ને સાંભળવા જેટલો જ 'જોવાનો' કવિ છે!) યક્ષ, કાવ્યારંભે જ, કેવો દેખાય છે? 'કનકવલય-ભ્રંશ-રિક્ત-પ્રકોષ્ઠ' છે. સાવ દૂબળો પડી ગયો છે. વળી એ 'શાપેનાસ્તંગમિત મહિમા' છે. એનો મહિમા, એનું તેજ ઝાંખું પડી ગયું છે, અસ્ત પામ્યું છે. અને એ 'ધનપતિક્રોધવિશ્લેષિત' છે, વેરવિખેર થઈ ગયો છે. ને સામો મેઘ? મેઘ તો માતેલો છે. 'વપ્રક્રીડાપરિણતગજપ્રેક્ષણીય' છે! તોફાને ચડેલા હાથી જેવો મુગ્ધ સિદ્ધાંગનાઓને એ પવનમાં ઊડતા પહાડના શિખર જેવો જબરો લાગે છે. પ્રચંડ પુષ્કરાવર્તકોના કુળમાં જન્મેલો એ બળવાન છે. દૃશ્ય કલ્પનો દ્વારા કવિએ યક્ષ અને મેઘ વચ્ચે કેવો આંખે ચડે એવો વિરોધ દર્શાવ્યો છે! ને આ તો આરંભ છે.

યક્ષ વિરહી છે. મેઘ વિદ્યુતવધૂ સાથે જ વિહાર કરે છે. યક્ષયુગ્મ કેવળ પરસ્પર–સ્નેહાનુરક્ત છે. મેઘ તો જનપદવધૂઓના દૃષ્ટિપાતથી આરંભી, વિદિશા નગરી પાસેથી વહેતી વેત્રવતીના અધરરસનું પાન કરતો, ઉજ્જયિનીની નેત્રલીલા ઝીલી, ત્યાં જ નિર્વિન્ધ્યા નદીના મિલનને માણતો ને એથી યે આગળ વધી ગંભીરા નદીના પ્રસન્ન હૃદયમાં છાયારૂપે પ્રવેશી, એનું નીલ સલિલવસન ખેંચી લઈ, એ વિવૃતજઘના નાયિકાનો રતિવિલાસ ભોગવતો પ્રવાસ કરે છે.

યક્ષ એકલો છે, વિરહી છે. સંતપ્ત છે, એકનિષ્ઠ છે, કૃશકાય છે, રિક્ત રિક્ત છે. મેઘ સભર છે, બહુગામી છે, સૌંદર્ય અને જીવનથી વીંટળાયેલો છે, ગર્ભાધાનના ઉત્સવથી આનંદિત બલાકાઓ અને નવધાન્યના સંભવથી ઉલ્લસિત જનપદવધૂઓથી એનું જગત ભર્યું ભર્યું છે. આ બે વચ્ચે મૈત્રી? આ યક્ષ અને આ મેઘ વચ્ચે? યક્ષ ને મેઘ? યક્ષ – મેઘ, મેઘ યક્ષ...—ને ત્યાં જ આપણા ચિત્રમાં ઝબકારો થાય કે—

[૭]

—કે યક્ષ સિવાય બીજું કશું જ નથી, આ રામગિરિના શિખર પર. કોઈ જ નથી બીજું. એ એકલો છે. ખાલીખમ છે. થોડાંક વનફૂલ પાસે ખીલ્યાં છે. ને આકાશમાં એને દેખાય છે વરાળના ગોટા, પ્રકાશના ઝબકારા, પાણી ને કંઈ પવનના એકઠા થવાથી બનેલું વાદળ. બસ, ને એ તો જડ, અચેતન. 'અમિત એ અવકાશ તણી મહીં ક્યહીં ય ચેતન એક દીસે નહીં.'

યક્ષ અને શૂન્યતા. બીઈંગ ઍન્ડ નથીંગનેસ. યક્ષ શાપે અને વિરહે કરીને જાણે અંદરથી જડ જેવો થઈ ગયો છે. ને ઉપર આકાશમાં અચેતન મેઘ પવન ધકેલ્યો ફંગોળાયો છે. જડ સામે જડ.

ને ત્યારે યક્ષની સામે વિકલ્પ છે : આંતર્બાહ્ય અચેતનતા સ્વીકારવી ? કે, આકાશમાં ને ચિદાકાશમાં, એક રઢથી, એક હઠથી, પેલા શાપને અવગણીને ચૈતન્ય સર્જવું ?

ને ત્યાં જ, પૂર્વમેઘના પાંચમા અને છઠ્ઠા શ્લોકોમાં કાલિદાસની સ્વભાષાની સંજ્ઞાઓના ત્રણ મંત્રોચ્ચાર થાય છે : કામાર્તા હિ પ્રકૃતિકૃપણાશ્ચેતનાચેતનેષુ", 'જાતં વંશે ભુવનવિદિતે...' 'જાનામિ ત્વાં...'. काम, चेतना, जानामि ! ત્રણ જાદુઈ શબ્દો. ને સર્જાય છે શું ? મેઘ ? ના, સર્જાય છે સ્વધર્મી સર્જકતા. શાપની સામે સર્જકતા. સર્જકતા એ જ સંદેશ.

[૮]

ચિત્રકારને કોરું કૅનવાસ બજારમાં વેચાતું મળે. પણ એ કૅનવાસની સપાટી પર પોતાના ચિત્રનો પોતીકો સ્પેસ તો એણે જાતે જ, પોતાના બ્રશથી, સર્જી લેવો પડે, કવિને પણ કાગળ બજારમાંથી, ઘટનાઓ અને ભાષા પરંપરામાંથી, બહારથી મળી શકે. પણ કાવ્યની સ્વભાષાના શબ્દો લખવા માટેના સ્પેસનું નિર્માણ તો જાતે જ કરી લેવું પડે. આવા ક્રિએટિવ સ્પેસનું, સર્જનાત્મક મોકળાશનું, નિર્માણ 'મેઘદૂત'માં કવિએ, પૂર્વમેઘના પાંચમા અને છઠ્ઠા શ્લોકની વચ્ચે કરી લીધું છે. 'ધૂમજ્યોતિઃ સલિલમરુતાં સન્નિપાતઃ મેઘ :' એ પંક્તિ પાંચમા શ્લોકના આરંભે આવે, ને કેટલી દુર્લભ સરળતાથી છઠ્ઠા શ્લોકના આરંભે કવિ યક્ષના મુખે કહેવડાવી શકે છે : જાતં વંશે ભુવનવિદિતે પુષ્કરાવર્તકાનાં/જાનામિ ત્વાં...' આ બે શ્લોકારંભો વચ્ચે 'મેઘદૂત'ની સર્જકતાનો પ્રારંભ થાય છે.

'ભુવનવિદિત છે તારો વંશ.' 'હું તને જાણું છું.'—પાંચમા શ્લોકમાં આલેખાયેલી પેલી અચેતન ચીજ ક્યાં ગઈ ? મેઘનું આ નવું અભિજ્ઞાન, શેમાંથી

આવ્યું ? આ અભિજ્ઞાનની, મેઘના આ અભિનવ એપિસ્ટેમોલોજિકલ સ્ટેટ્સની (જ્ઞાનમીમાંસાગત અવસ્થાની) ભૂમિકા કઈ ?

કવિ લખે છે : "કામાર્તા હિ પ્રકૃતિકૃપણાશ્ચેતનાચેતનેષુ." કવિનું સ્મિત અહીં, જાણે, જોઈ શકીએ છીએ. મેઘના અચેતનપણાને સ્થાને એની ચેતનાવસ્થાનું સ્થાપન યક્ષની કોઈ કૃપણતા પર, એની પ્રમત્તાવસ્થા પર, આધારિત નથી. યક્ષ કૃપણ નથી, પ્રમત્ત નથી, આર્ત્ત છે. કામાર્ત્ત. મેઘચૈતન્યની ભૂમિકા તો છે યક્ષની कामार्त्तता, એની कामना, એનો काम. આ નવમેઘ (અષાઢના બાહ્ય આકાશમાં નવો આવેલો નહીં, યક્ષના આષાઢી ચિદાકાશમાં નવો ઉદય પામેલો નવમેઘ) યક્ષની કામાર્ત્તતામાં, કહો કામોલ્લસિતતામાં, પ્રતિષ્ઠિત છે. એ कामना બળથી જ નિર્બળ–શાપિત યક્ષ બળવાન–જીવનવિદિત મેઘને સર્જી શકે છે.

આ મેઘ યક્ષનું સ્વરૂપ પણ છે, ને પ્રતિરૂપ પણ. એટલે જ તો યક્ષ અને મેઘ વચ્ચે પેલી મૈત્રી પણ સળંગ છે, ને પેલો વિરોધ પણ સળંગ.

મેઘના સર્જન દ્વારા યક્ષ પોતાની જાતને પામે પણ છે ને તેમાંથી મુક્ત પણ થાય છે. કાલિદાસનાં પાત્રો જાતને જાણવા દ્વારા જાતમાંથી મુક્ત થાય છે, ને જાતમાંથી મુક્ત થતાં જાતને જાણે છે. એ જ છે કાલિદાસના भव – नः ત્રિનેત્રની પહેલિકા શંકર એ જ સંકુલ અસ્તિત્વ. આંતરવિરોધોવાળું ને આંતરસંબંધોથી અખંડ મેઘ અને યક્ષ પણ આ भव—ની જ પરિભાષા.

એટલે જ કહેવું ઘટે કે પાંચમા અને છઠ્ઠા શ્લોકની વચ્ચેના ચમત્કારી સ્થળમાં જ 'મેઘદૂત' ક્ષણાર્ધમાં જ પોતાના સમગ્ર વર્તમાનને પામી જાય છે. આમ તો યક્ષ મેઘને **પહેલાં** એના પ્રવાસનો માર્ગ કહે અને **પછી** સંદેશો **કહે**, એવી વ્યવસ્થા (આપણે આગળ જોયું તેમ) કરવામાં આવી છે. પણ યક્ષ મેઘની જ્ઞાનમીમાંસાગત ભૂમિકા જ્યાં બદલી નાખે છે ત્યાં જ મેઘમાર્ગ સ્વયં યક્ષ સંદેશ બની જાય છે. મેઘમાર્ગ એજ યક્ષસંદેશ. અને એ સંદેશ આટલો જ – શાપનો અસ્વીકાર, કેવળ સૌંદર્યાનુભૂતિનો સ્વીકાર. મેઘમાર્ગ બીજું કશું નથી, યક્ષની સૌંદર્યાનુભૂતિનું પ્રગટ રૂપ છે. મેઘ તો ત્યાં હજી જવાનો છે, યક્ષ ત્યાં પ્રત્યેક સ્થળે હમણાં જ ઉપસ્થિત છે. ઉપલક નજરે જોતાં આ આખું ય કાવ્ય યક્ષના ભૂતકાળનું ને મેઘના ભવિષ્યકાળનું કાવ્ય છે. યક્ષ શાપ પામ્યો તે પહેલાં જે પ્રિયાસામીપ્ય હતું, તેમાં જીવે છે. ને મેઘ હવે પછી પ્રવાસ શરૂ કરશે. આમ પહેલી નજરે લાગે કે આ કાવ્ય ભૂતકાળ અને ભવિષ્યકાળમાં વહેંચાઈ ગયું છે ને એનો વર્તમાન તો ખાલીખમ છે. પણ યક્ષે મેઘનું અભિ-

સ્થાન પલટી નાખ્યું તે જ પળે, આખાયે કાવ્યને પોતાનો વિસ્તૃત વર્તમાન મળી ગયો છે. એ પળે યક્ષ પોતે જ બે સ્થળે હોય છે રામગિરિ પર અને હિમગિરિ પર. એ પળે યક્ષ વિરહી પણ, ને તૃપ્તકામ પણ. આખાયે મેઘમાર્ગમાં બીજું કોઈ નથી—ફરી ફરી, ફરી ફરી સંયોગ પામતું અનંતકામના ભર્યું યક્ષમિથુન જ છે. કાવ્યારંભે જાનકીનો ઉલ્લેખ છે, ને રામનો નામોલ્લેખ ગિરિનામમાં. પણ સેતુબંધનો નહીં. એ સેતુબંધ તો યક્ષે અલકાનગરી સુધી આકાશમાર્ગે કર્યો: મેઘમાર્ગનો, શાપસાગર પર, સૌંદર્યસેતુ.

[૯]

પણ આ શક્ય બને એ માટે અનિવાર્ય છે અષાઢના પ્રાકૃતિક મેઘનું 'મેઘદૂત'ના કાવ્યકલ્પન બનતા મેઘમાં રૂપાન્તર. આ રૂપાન્તર મેઘને આ કથાકાવ્યમાં એક 'પાત્ર' બનાવે છે, કોઈ વર્ણનકાવ્યની કેવળ એક વસ્તુ નથી રહેવા દેતું. મેઘ જ્યારે 'વસ્તુ'માંથી 'પાત્ર' બને, ત્યારે જ આ કાવ્ય પણ યક્ષના મુખે થતું કેવળ સૌંદર્યનું 'વર્ણન' ન બની રહેતાં, એક પ્રક્રિયાનું 'કથન' બની શકે. મેઘના આ નવા અસ્તિત્વની સિદ્ધિ, એ જ તો 'મેઘદૂત'ના સૌથી યે વધારે મહેકે.ને, કાવ્યાભિવ્યક્તિના સ્તરે વર્ણનની કક્ષામાંથી ખસેડી કથનની કક્ષામાં મૂકી આપે છે. વર્ણન અને કથન વચ્ચે ભેદ શો છે? વર્ણન અને કથન વચ્ચેનો ભેદ માત્ર સપાટી પરની રીતિનો નથી, એ સમગ્ર કાવ્યની સંરચનાને અને સાથોસાથ તેના સંચલનને નિયંત્રિત કરે છે. વર્ણન વર્ણિતની સુસ્થિતતા અને એ રીતે સ્થગિતતાને વ્યક્ત કરે છે, કથન કાવ્યની ને તેના કથાનકની પ્રક્રિયા અને એ રીતે ગત્યાત્મકતાને ઝીલે છે. આ સ્થગિતતા અને આ ગત્યાત્મકતા સપાટીના નથી, વર્ણન તોફાની દરિયાનું પણ હોઈ શકે ને કથન પાત્રોની માત્ર આંતરિક પ્રક્રિયાઓનું. (ઇતિવૃત્તના નિર્વહણથી ભિન્ન એવું) પણ હોઈ શકે. પણ વાઙ્મય કળામાં વર્ણન, અભિવ્યક્તિની સમગ્રતામાં જ, સુસ્થિરતા અને સ્થગિતતા રચે છે, કથન પ્રક્રિયા અને ગત્યાત્મકતા.

'મેઘદૂત' વર્ણનકાવ્ય હોત, તો એમાં મેઘમાર્ગમાં જે મંથર ગતિએ શતાધિક પંક્તિઓ પેલા પ્રગટ સંદેશની તેર પંક્તિઓ પહેલાં આવે છે, તે આ કાવ્યની સમગ્રતા, સુશ્લિષ્ટતા અને પ્રમાણ યોજનાના પ્રશ્નો ઊભા કરત. પણ મેઘ પ્રાકૃતિક વસ્તુ ન રહેતાં પાત્ર બને છે, પૂર્વમેઘ અને ઉત્તરમેઘના દીર્ઘ અંશો વર્ણન ન રહેતા કથન બને છે ને તેથી જે આલેખાય છે તે ભૂમિદશ્યો (લૅન્ડસ્કેપ) ન રહેતાં પ્રવાસકથા (ટ્રાવેલૉગ) અને તેથી એક પ્રક્રિયા

બની શકે છે, આ પ્રક્રિયા પ્રથમ સ્તરે પ્રવાસકથા છે, પણ તેથી ઊંડા સ્તરે એ પ્રક્રિયા યક્ષની શાપમુક્તિની પ્રક્રિયા છે. કઈ રીતે, તે જોઈએ.

યક્ષની પાસે એક શાપિત, સ્થગિત, એકાકી 'સ્વ' છે. આ 'અ.ઈ'ની આગળપાછળ કશું જ નથી. રામગિરિની કરાડ પર એ એકલા છે. એને જોનાર સાંભળનાર કોઈ નથી. આ 'આઈ'ના શાપિત સ્થિતિમાંથી 'આઈ એઝ અ—' વાળી ગત્યાત્મકતામાં મુકાવું, એ તો એની શાપમુક્તિની શરત છે. ભૌગોલિક ગતિ જો અશકય છે તો પછી આંતરિક સંરચના એવી હોવી ઘટે કે આંતરિક, ચૈતસિક પ્રક્રિયાની ગતિ શકય બને. આ આંતરિક સંરચનાનું પ્રતિરૂપ એ જ વ્યાકરણની સંરચના, ભાષાની સંરચના, એક વાકયની સંરચના કવિ પાસે, કવિતા પાસે આથી વધારે, કહો આથી ઓછું, બલ્કે આથી જુદું બીજું શું હોઈ શકે ? આપણા સ્થળકાળમાંથી આપણને મળતી સમજ માટે આ સંરચનાને તુલનાત્મક રીતિએ, 'આઈ એઝ એ કલાઉડ' એ વાકયની સંરચનારૂપે સમજવાનું આપણે પસંદ કર્યું છે. મૂળ વાત કવિની સ્વભાષાની સંરચનાની અને યક્ષની ચૈતસિક પ્રક્રિયાની છે.

શાપિત, સ્થગિત, એકાકી યક્ષે એવા એના 'સ્વ'માંથી મુક્ત થવાનું છે. એ જ શાપમુક્તિ. એ શાપમાંથી શાપમુક્ત, એ સ્થગિતતામાંથી અલકાનગરી તરફની ગતિ, એ એકલતામાંથી મિથુનાવસ્થા પામવા માટે યક્ષે પોતાના 'સ્વ'માંથી અલગ થતાં પોતાનો સ્વકીય એવો 'અન્ય' સર્જવો પડે. આવો 'સ્વ'થી ભિન્ન છતાં 'સ્વ-સંકલિત', પેલી શૂન્યતાના સામા પલ્લે મુકાઈ શકે તેટલો એ શૂન્યતાથી અલગ અને છતાં એને સમભાર થઈ શકે તેટલો (પેલા કલ્પિત ત્રાજવાની દાંડી વડે) એની સાથે સંકળાયેલો 'અન્ય' સર્જવો, એ આ રીતે, યક્ષની શાપમુક્તિની આખરી શરત બને છે. એ અસ્તિત્વની અનિવાર્ય જ્ઞાનમીમાંસા બને છે. 'આઈ એઝ અ કલાઉડ'.

આ 'અન્ય' ('ધ અધર') વિના 'સ્વ' શાપિત, સ્થગિત, જડ રહી જાય, ને એકલો. આ, આવા 'અન્ય' વિના આ કાવ્ય વર્ણનકાવ્ય બની રહે, ને એનાં વર્ણનો વિરહી વ્યક્તિ લંબાણપૂર્વક કરે તો એની વિરહવેદનાની ઉત્કટતા વિષે સંશય ઉત્પન્ન કરે, એવાં બને. આ 'અન્ય' વિના શાપમુક્તિ અસંભવ. 'મેઘ' વિના 'યક્ષ' રામગિરિમાં કેદી. મેઘ વિના યક્ષની શાપમુક્તિ અશકય. કેમ કે ધેટ ઈઝ ધિસ.

પણ કાલિદાસની વિશેષતા એ છે કે આ યક્ષ વિના મેઘ અશક્ય બને, એવી આ કવિની સર્જકતા છે. ધિસ ઈઝ ધેટ. આ 'અન્ય'ને આ શાપમુક્તિને, આ કથનપ્રક્રિયાને, આ ગતિશીલતાને, કાલિદાસ કાવ્યેતરતામાંથી નથી લઈ આવતા. આ 'અન્ય'ની સંરચના કોઈ પૂર્વસિદ્ધ દર્શનશાસ્ત્ર, ફિલસફીને આધારે નથી થતી. (ધાર્મિક કથનકાવ્યો, જૈન રાસાઓ કે જૈનેતર આખ્યાનો જેવાં કાવ્યો, આના વિરોધમાં જોઈ શકાય. ત્યાં ઉકેલો આગંતુક હોય છે.) કે પછી સામાજિક વાસ્તવમાં સિદ્ધ થતી કોઈ વિચારસરણી, આઈડિયોલોજી, પણ આ કાલિદાસીય 'અન્ય'ની સંરચનાની ભૂમિકા નથી બનતી. (એક ઉત્તમ કવિ, શ્રી ઉમાશંકર જોશીની યે એક ગૌણ રચના, 'કવિજન', 'મેઘદૂત' સંદર્ભે થયેલી, તેમના 'આતિથ્ય' સંગ્રહમાં છે. આ સંદર્ભે તે જોઈ શકાય.) કાલિદાસનો મેઘ તો કામાર્ત એવા યક્ષે જ સર્જેલો છે. એ કોઈ રીતે આગંતુક નથી. ને તેથી જ એ અસુંદર નથી. મેઘમાર્ગનું સૌંદર્ય પણ વસ્તુનિષ્ઠ નથી, કાવ્યની આવી સંરચનામાંથી ઉદ્ભવે છે.

એકલો પડી ગયેલો અને સજા પામેલો નાયક સંવાદ–કથનરૂપ કૃતિમાં, 'સ્વ' સાથે અને સામે એક 'અન્ય'ને સર્જી લે, 'ધિસ'ના કાઉન્ટર પોઈન્ટ તરીકે 'ધેટ'નું નિર્માણ કરે, એવી એક પાશ્ચાત્ય કૃતિ અહીં તુલનારીતિપૂર્વક યાદ આવે છે.

એ છે ગ્રીક–રોમન પરંપરામાં થઈ ગયેલા લેખક બોએથિયસની કૃતિ, 'કોન્સોલેશન ઑફ ફિલોસોફી', કઠોર અને ઉગ્ર રાજનીતિ હાથે સજા પામેલો રાજકર્મચારી બોએથિયસ કારાગારમાં મૃત્યુદંડની રાહ જોતો પડ્યો છે. પોતાના પરિવારને સંપત્તિવિહીન, ઘરબાર વગરનો થયેલો તો એણે જાણ્યો જ છે, પણ એમને યે પેલો શાસક જીવતા છોડશે કે કેમ, એની ચિંતા આને કોરી ખાય છે. પોતાને આવી સજા કેમ મળી, એ પ્રશ્ન એને સતાવે છે ને પોતાનો અપરાધ કશો નથી, એ બોએથિયસ જાણે છે, માને છે. એ પણ, આ રીતે, શાપેનાસ્તંગમિતમહિમા છે. એ પણ આ રીતે, ધનપતિ ક્રોધ વિશ્લેષિત છે. એ પણ, રિક્ત રિક્ત છે, એ પણ 'શાપિત' છે. ને છતાં 'અપરાધ' માન્ય રાખતો નથી.

—ને એ પણ એના શાપિત, કારાગારસ્થગિત, શૂન્યએકાકી અસ્તિત્વના પ્રતિબિંદુ રૂપે એક 'અન્ય'નું સર્જન કરે છે 'કોન્સોલેશન ઑફ ફિલોસોફી'માં

એવું આલેખન છે કે કારાગારમાં બોએથિયસની ખોલીમાં એને મળવા, ચોકિયાતોને વટાવીને, લેડી ફિલોસોફી આવે છે. આ બાનુ આગળ બોએથિયસ પોતાની મનની વેદના અને પોતાની સમજણની સમસ્યા રજૂ કરે છે. લેડી ફિલોસોફી એના ઉત્તરો આપે છે. બોએથિયસને એ સમયના નાના ટુકડામાં ઘટનાઓ જોવાને બદલે સમયનો આખો વીંટો ખોલી નાખીને એના પોતાના જીવનની દુર્ઘટનાને સમજવાનું કહે છે. બોએથિયસ શાતા પામે છે. લેડી ફિલોસોફી વિદાય લે છે. તો આ બાનુ ક્યાંથી આવ્યા, ને ક્યાં ગયા, ચોકીઓ વટાવીને ?

બાનુ આવ્યાં, અલબત્ત, બોએથિયસના ચિત્તમાંથી, ને ગયાં પણ ત્યાં જ. લેડી ફિલોસોફી, એ રીતે, કેવળ બોએથિયસના ચૈતન્યનું નિર્માણ છે. છતાં, બાનુ બહારથી પણ આવ્યાં હતાં. લેડી ફિલોસોફીનું પાત્ર ભલે બોએથિયસે જાતે જ સર્જ્યું છે પણ ફિલોસોફી તો એક સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા છે, એનું સર્જન એક પરંપરાનું, ને એ રીતે ગ્રંથેતર 'કૉન્સોલેશન ઑફ ફિલોસોફી' એ પુસ્તકની પૂર્વે અને એની બહાર સિદ્ધ થયેલું સર્જન છે. બાનુને બોએથિયસે બોલાવ્યાં હતાં, એણે સર્જ્યાં નહોતા.

પણ કાલિદાસનો યક્ષ, પૂર્વમેઘમાં પાંચમા અને છઠ્ઠા શ્લોક વચ્ચેના જાદુઈ સ્થળમાં, અષાઢ જ નહીં, કવિતાની એ જાદુઈ પળે જે સર્જી લે છે તે કેવળ પોતાની પર્યુત્સુકતાના બળે, પોતાના અન્યથાવૃત્તિ ચેતસૂના બળે, પોતાના (છેક પોતાના) કામની શક્તિથી મનુષ્ય પાસે એની પોતાની કામના જેવું પોતાનું બીજું શું છે ? 'મેઘદૂત'ના મૂળમાં જ્ઞાન નથી, કામ છે, ચૈતન્ય છે. 'મેઘદૂત' માણસની પ્રાણશક્તિનું કાવ્ય છે, એક વાઈટલ પોએમ છે.

૧૧

ભારતીય સાહિત્યની પરંપરામાં બે યક્ષ પ્રસિદ્ધ છે : એક કાલિદાસનો અને બીજો વ્યાસનો.

વ્યાસનો યક્ષ ચાર તરસ્યા પાંડવોને તળાવને કિનારે હણે છે ને પાંચમા યુધિષ્ઠિરનેયે હણવા તત્પર હોય છે. એની પાસે પ્રશ્નો છે—જીવનવ્યવસ્થાને લગતા. આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો એની પાસે અલબત્ત પહેલેથી જ પડેલા છે. યુધિષ્ઠિર એને જે કહે છે તેથી એ યક્ષના જ્ઞાનમાં કશો વધારો થતો નથી. માત્ર તાળો મળે છે. યુધિષ્ઠિર યક્ષ પાસે તૈયાર પડેલી જીવનવ્યવસ્થાનો

૭

સ્વીકાર કરે છે. એટલું જ એમાંથી ફલિત થાય છે. એ યક્ષ તો એ જીવન-વ્યવસ્થાનો ચોકીદાર છે. એ તંત્રનો સ્વીકાર કરે તો જ તરસ્યાને પાણી મળે. નહીં તો વ્યવસ્થાતંત્રના અસ્વીકાર બદલ યક્ષ તરસ્યાને તળાવકાંઠે જ મૃત્યુદંડ દે. અપરાધ અને શિક્ષા.

કાલિદાસનો યક્ષ આથી સાવ નિરાળો છે. કુબેર ધનપતિની જીવનવ્યવસ્થા એણે પોતાની કામનાના દોરડ્યાં તોડી છે. રાજરાજનાં ધર્મવિધિમાં જે શતદળ, સુભગ કમળ મુકાય, તેમાં છુપાયેલો યક્ષની કામનાનો ભ્રમર કુબેરને ડંખ દઈ ગયો ! આ ભ્રમરનું ત્યાં કોઈ સ્થાન નથી. ને યક્ષનું પણ. તેથી એ યક્ષ રાજરાજ ધનપતિની નગર વ્યવસ્થામાંથી ને નગરમાંથી બહાર ફેંકાઈ ગયો. એ આ રીતે, એક આઉટ સાઈડર છે, ઈતરજન છે. પણ એનું યે પોતાનું સત્ય છે. ને એ, પેલી વ્યવસ્થામાં સમાઈ ન શકે તેવું ભલે હો. આ યક્ષ તરસ્યાને તળાવકાંઠે દંડ દેનારો યક્ષ નથી. આ યક્ષ જાતે જ દંડાયો છે, જાતે જ તળાવકાંઠેથી દૂર ફેંકાયો છે, જાતે જ તરસ્યો છે.

આ યક્ષ તૈયાર ઉત્તરોવાળા પ્રશ્નો પૂછનારો યક્ષ નથી. એ તો નક્કી કરાયેલા ઉત્તરોથી અલગ ઉત્તરો આપનાર યક્ષ છે. 'ખોટા' જવાબો આપવા બદલ એને શિક્ષા થાય છે. ને તે પછી પણ એ ફરી ફરી પોતાનો એનો એ અસલ ઉત્તર જ આપે છે. અલકાની દક્ષિણે ભલે એ ફેંકાઈ ગયો છે, આ યક્ષ સદા અપરાધની ઉત્તરે જ વસે છે.

કયો યક્ષ આપણો સ્વજન બનશે ? મહાકવિનો કે કેવળ કવિનો ?

અભિજિત વ્યાસ

હિચકોક—ત્રુફો સંવાદ

આલફ્રેડ વિલયમ હિચકોકનું નામ સાંભળતા જ સસ્પેન્સથી ભરપૂર ફિલ્મો યાદ આવે છે. તેનાં કેટલાંક સુંદર ચિત્રો જેવા કે 'રેબેકા', નોર્થ બાય નોર્થ વેસ્ટ', 'નટોરિયસ', 'રિઅર વિન્ડો', 'ડાયલ એમ ફોર મર્ડર', 'આઈ કનફેસ', અને 'મેન, હુ ન્યુ ટુ મચ'નાં દશ્યો તેના ચાહકોની સ્મૃતિઓમાં ખડા થઈને આંખમાં તરી આવે છે. એક બ્રિટિશ સમાચારપત્રે હિચકોકને "આધુનિક થ્રીલરને જન્મ આપનાર" તરીકે ઓળખાવ્યો હતો.

એની ફિલ્મોની સાથે સાથે જ દંતકથા સમા બની ગયેલા આ દિગ્દર્શક પ્રેક્ષકોને માટે હંમેશા આવકારાતો રહ્યો છે. છતાં એની ફિલ્મોમાં રહસ્ય કે સસ્પેન્સને બાદ કરતાં અથવા તો એની રજૂઆતમા જે કલા રહેલી છે. તેના વિષે ભારતમાં કે અન્ય દેશોમાં વિચારણાઓ ઓછી થઈ છે. મૂક ફિલ્મોના જમાનાથી લઈને સિનેમાસ્કોપ, ટેલિવિઝન ફિલ્મો ૩-ડી સુધીની છેલ્લામાં છેલ્લી શોધો સાથે ફિલ્મ જગતમાં રહેલો આ દિગ્દર્શક ન્યૂવેવ ફિલ્મનો પિતા ગણાય છે. ૧૩ ઑગસ્ટ ૧૮૯૯થી માંડીને ૨૯ એપ્રિલ ૧૯૮૦ સુધીની મઝલમાં ત્રેપન જેટલી ફિલ્મો આપી સતત સર્જન સાથે સંકળાયેલા રહ્યાં છે. આજે એમની બધી જ ફિલ્મો જોવી શક્ય પણ નથી. છતાં હિચકોકની ફિલ્મ જોવા મળે છે ત્યારે તે ન ચૂકવાનું મન

થયા જ કરે છે.

આલફ્રેડ હિચકોકની કલા વિભાવના વિચારવા જેવી છે. હિચકોકે અમુક ચોક્કસ ખ્યાલો ફિલ્મ સર્જન વિષે દ્રઢાવ્યા છે. પ્રારંભમાં બ્રિટન અને ત્યાર પછી અમેરિકામાં તેનું સર્જન કરતા આ દિગ્દર્શકમાં વિવેચકોએ બે ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિત્વને નિહાળ્યા છે. એક તે બ્રિટિશ હિચકોક અને બીજા તે અમેરિકન હિચકોક. તેમાંય હિચકોકનો એક સર્જક તરીકે થયેલો વિકાસ તેના અમેરિકાના સર્જન દરમ્યાન સવિશેષ રહ્યો છે. હિચકોકે એની કેટલીક ફિલ્મોની બે જુદી જુદી આવૃત્તિઓ અમેરિકન અને બ્રિટિશ પ્રેક્ષકો માટે જ બનાવી છે. એ બન્નેમાં ઘણી વખત ઘણા ફેરફારો પણ હોય છે. છતાં હિચકોક તો બન્નેમાં એક જ રહ્યા છે.

સિનેમાના આખા ઇતિહાસમાં બ્રિટનમાંથી જો કોઈ દિગ્દર્શકો કલા-ભિમુખતા સાથે બહાર આવ્યા હોય તો તે બે જ તે ચાર્લી ચેપ્લિન અને આલફ્રેડ હિચકોક. આ બન્ને દિગ્દર્શકોની સામે બ્રિટનના બધા જ બુદ્ધિશાળી સર્જકો એક તરફ રહી ગયા છે. નોંધવા જેવી વિગત તો એ છે કે આ બન્ને દિગ્દર્શકોનો સર્જક તરીકેનો ક્રમિક વિકાસ બ્રિટન છોડ્યા પછી તેમના અમેરિકાના વસવાટ દરમ્યાન જ થયો છે.

ફ્રાન્સવા ત્રુફો ફ્રાન્સના ન્યુવેવના' દિગ્દર્શક તરીકે ખૂબ જ ચર્ચાસ્પદ છે. અને એમણે ફિલ્મ વિવેચક તરીકે. પણ અદ્દભુત પ્રદાન કર્યું છે. ત્રુફો હિચકોકની કલાથી અત્યંત પ્રભાવિત થયેલા. અહીં ત્રુફો દ્વારા આલફ્રેડ હિચકોકને વિષે થયેલી નોંધો અને પૂછાયેલા પ્રશ્નોને રજૂ કરવામાં આવ્યા છે ત્રુફો લખે છે.

"જ્યારે મેં પહેલી વખત અમેરિકામાં મારી ફિલ્મોને રજૂ કરવા માટેનો પ્રવાસ કર્યો ત્યારે જાણ્યું કે અમેરિકન પ્રજામાં હિચકોકની કલા માટે બહુ ઊંચો ખ્યાલ નથી. જે ખ્યાલ ફ્રાન્સની પ્રજામાં છેલ્લા દશ વર્ષથી ચાલ્યો આવે છે. જ્યારે ૧૯૬૦માં વિલિયમ વાયલરના સર્જન 'બેનહર'ને ન્યૂયોર્ક ક્રિટિક્સ એવૉર્ડ મળ્યો ત્યારે મને એમ લાગેલું કે તે જ સમયનું સર્જન' 'નોર્થ' બાય નોર્થ વેસ્ટ' તેની સરખામણીમાં વિશેષ ચડિયાતું હતું. વધારે સારું ઉદાહરણ લઈએ તો ૧૯૬૩નો એકેડેમી એવૉર્ડ 'ક્લિઓપેટ્રા'માંના ઇલિઝાબેથ ટેઈલરના ચહેરા ઉપર સિઝરના મૃત્યુ સમયના જુદા જુદા બેથી ત્રણ શોટ્સનું સુપર

ઈમ્પોઝની ઈફેક્ટને માટે મળેલું અને તે એ જ વર્ષ હતું જ્યારે 'ધી બર્ડ્ઝ' પણ રજૂઆત પામ્યું હતું. એક વખત એક અમેરિકન વિવેચકે મને કહ્યું હતું કે, "તમે 'રિઅર વિન્ડો' છો કારણ કે તમે ગ્રિનીચ વિલેજ વિષે જાણતા નથી" મે કહ્યું હતું, "રિઅર વિન્ડો' એ કોઈ ગામડાની ફિલ્મ નથી. એ ફિલ્મ બહુ સરળ રીતે સિનેમાની ફિલ્મ છે અને હું જાણું છું કે સિનેમા શું છે. હિચકોકના દિગ્દર્શનની વિશિષ્ટતા ગણાવતા ત્રુફો લખે છે,"

'મને ખ્યાલ આવ્યો કે બધાં પ્રણય દૃશ્યો ખૂનનાં દૃશ્યોની જેમ અને ખૂનનાં બધાં દૃશ્યો પ્રણય દૃશ્યોની જેમ ઝડપાયાં હતાં.'

૧૯૭૨માં કેન્સ ફેસ્ટિવલમાં હિચકોક 'ફ્રેન્ઝી'ની રજૂઆત કરવા ગયા હતા ત્યારે ત્રુફોને ફ્રેન્ચ ટેલિવિઝન તરફથી આ નિમિત્તે મુલાકાત લેવાનું કહેવામાં આવેલું. એ સવાલ જવાબ આ મુજબ હતા.

ત્રુફો : તમે ફિલ્મોને હંમેશા સુશૈલીકૃત (Stylised) બનાવો છો. તમે બ્લેક એન્ડ વ્હાઈટનું જૂનું થઈ જવું દુઃખદ ગણો છો ?

હિચકોક : ના મને રંગ ગમે છે. એ ખરું છે કે મેં 'સાયકો'નું બ્લેક ઍન્ડ વાઈટમાં નિર્માણ કરેલું. કારણ કે જેનેટ લેઈનું શાવર નીચે ખૂન થાય છે ત્યારે વહેતું લોહી હું દર્શાવવા નહોતો માગતો. એ જ વખતે રંગીન ફિલ્મોનું આગમન થયેલું. તેને પરિણામે સેટ્સ વગેરેની સમસ્યાઓમાં મુશ્કેલીઓ વધી ગઈ. જેથી અમીરી એના અંતિમે દર્શાવાતી તો ગરીબી પણ એના અંતિમે જઈને દર્શાવાતી હતી. આને બીજે છેડે કોઈ એક સાદું મકાન દર્શાવવા ઇચ્છે તો તે અતિ મુશ્કેલ બની રહેતું. તેમાં થોડું નબળું અને કંઈક ચાલી જાય તેવું રહ્યા કરતું.

ત્રુફો : છેલ્લા થોડાં વર્ષોથી યુરોપિયન ફિલ્મોમાં અશ્લીલતા, હિંસાખોરી અને રાજકારણ સ્પષ્ટ અભિપ્રાયની રીતે આવવા લાગ્યાં છે. આજે અમેરિકન સિનેમા યુરોપ કરતાં સ્પષ્ટ અભિપ્રાય તથા હાવભાવ આપવામાં પાછળ છે. તમે આ વિશે શું વિચારો છો ?

હિચકોક : હું માનું છું કે આ અમેરિકાની વર્તમાન જીવનરીતિ અને નૈતિક વાતાવરણ છે અને ઘટનાઓનું સખત બનવું તે પ્રેક્ષકોને અને ફિલ્મ નિર્માતાઓને અસર કરતું પરિવર્તન છે. છતાં અમેરિકન સિનેમા દર્શકોનું ધ્યાન દોર્યા વગર જ સામાજિક અને રાજકારણીય વિષયોની જ ઘણા સમયથી વાત કરે છે.

ત્રુફો : છેલ્લાં કેટલાંય વર્ષોથી જીવનમાં બનતી રોજિંદી ઘટનાઓ અદૃશ્ય થઈ અને અસાધારણ ગણાતી બાબતોને ફિલ્મમાં દર્શાવવામાં આવે છે. આજે જીવનની અસાધારણ ઘટનાઓ–રાજકારણીય ઉઠાવગીરી, વિમાનોનું ઉપાડી જવું, હોભાંડો, રાજકારણીઓનાં ખૂનો......એક રહસ્યમય ફિલ્મોના દિગ્દર્શક તરીકે તેમ જીવનની આ બધી જ રોજિંદી ઘટનાઓને કઈ રીતે પહોંચી વળશો ?

હિચકોક : વર્તમાન પત્રમાં પ્રગટ થતા બનાવોની અસર ફિલ્મ જેટલી નથી હોતી. દુર્ઘટના ફક્ત એવા લોકો માટે હોય છે કે જેઓ કશું જાણતા નથી. પડદો તમને હંમેશા સીધો જ ખૂની કે હત્યારાની ઓળખાણ કરાવે છે. તમે તેનાથી ડરો છો કારણ કે તમે તેને જાણો છો. દરરોજના હજારો મોટર અકસ્માત થાય છે. પણ એમાંનો એક તમારા ભાઈને થાય તો તમે તેમાં રસ લેવાની શરૂઆત કરો છો. જો ફિલ્મ સરખી રીતે સર્જવામાં આવી હોય તો પડદાનો હીરો તમારો ભાઈ કે દુશ્મન બની રહે છે.

ત્રુફો : 'ફ્રેન્ઝી' એ તમારી પહેલી યુરોપયન ફિલ્મ છે. તમારા માટે હોલિવૂડ અને ઇંગ્લેન્ડમાં કામ કરવાનો તફાવત શો છે ?

હિચકોક : જ્યારે હું સ્ટુડિયોની અંદર ચાલતો હોઉં છું અને મારી પાછળ તેના મોટા દરવાજા બંધ થઈ જાય છે ત્યારે મારે માટે હું હોલિવુડમાં હોઉં કે લંડનમાં, કંઈ જ ફરક પડતો નથી. એક શાંત મગજ હંમેશા શાંત જ રહે છે.

અહીં આ ટેલિવિઝન મુલાકાત પૂરી થાય છે. એ પછી એક વખત ત્રુફો હિચકોકની કારકિર્દીની તારીખ મુજબનો ઈન્ટરવ્યુ લેવા માગે છે. જેમાં ૫૦૦ ઉપરના પ્રશ્નોનો સમાવેશ થતો હતો તે અંગે લખે છે. અને મુલાકાતની ચર્ચાનું માળખું જણાવાયું કે (૧) દરેક ફિલ્મના પ્રારંભના સંજોગો (૨) સ્ક્રિનપ્લે અને તેના આકારની તૈયારી અંગે (૩) દરેક ફિલ્મના દિગ્દર્શનની અમુક વિશિષ્ટ મુશ્કેલીઓ અંગે (૪) હિચકોકની બધી જ ફિલ્મોનું વ્યાપારી અને કલાકીય મૂલ્યાંકન તેના પરિણામ અને અપેક્ષાના સંદર્ભમાં તપાસવું.

હિચકોકે આ અંગે તૈયારી દર્શાવી. પરિણામે હિચકોકે પોતે જ કેટલાક પ્રશ્નોના ઉત્તરમાં ચર્ચા દરમ્યાન પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા અને કલાવિભાવના વ્યક્ત કર્યા. એમાંના કેટલાક પ્રશ્નો અને ઉત્તરોની અહીં નોંધ કરી છે.

ત્રુફો : જેમ્સ એગેટનું એક અવલોકન મારી પાસે આવ્યું છે. જે 'ધી ટેટલર'ના માર્ચ ૧૯૩૦માં પ્રગટ થયેલું. એમાં વાંચ્યું, "ગૂનો એન્ડ ધી પિકોક'

મારી સામે એક માસ્ટર પીસ તરીકે આવ્યું. બ્રેવો મી. હિચકોક ! આ એક ભવ્ય બ્રિટિશ પિક્ચર છે.''

પણ હું માનું છું કે તમારો પ્રતિભાવ સાચો હતો કે વિવેચકો ચિત્રને અવલોકતા મોટે ભાગે તેની સાહિત્યિક ગુણવત્તાઓથી જ વિચારતા હોય છે, નહીં કે તેના સિનેમેટીક મૂલ્યાંકનથી.

તમારો ઓ'કેસેયનો સંદર્ભ, કોઈ પણ શંકા વગર એ મતલબનો હતો કે ઉત્તમ સાહિત્ય કૃતિઓને પડદા માટે પસંદ કરવી જોઈએ. તમારી પોતાની કૃતિઓ મોટે ભાગે તે બધી જ લોકપ્રિય અથવા તો હળવા મનોરંજનની નવલકથાઓ છે અને તે અંતે તો હિચકોકનું જ સર્જન થઈને બહાર આવે છે. તમારા ઘણા વાચકો એવું પસંદ કરે છે કે તમે કોઈ ક્લાસિકને પડદા ઉપર રજૂ કરો. ઉદાહરણ તરીકે દોસ્તોએવ્સ્કીનું 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિમેશન્ટ'.

હિચકોક : સારું, પણ હું કદી નહીં કરું. કારણ કે 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' કોઈ બીજાની જ સિદ્ધિ છે. તેના માટે ઘણી વાતો કઢંગી રીતે થાય છે જે હોલિવૂડના દિગ્દર્શકો ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યિક કૃતિઓ વિષે કરે છે. હું તેમાં કદી ભાગ નથી લેતો.

હું શું કરું છું, તે કહું ફક્ત એક જ વખત વાર્તા વાંચુ છું અને મને તેનો મૂળભૂત ખ્યાલ પસંદ પડી જાય, હું પુસ્તક વિષે બધું જ ભૂલીને સિનેમા બનાવવા માંડું છું. મારી એક તરફ તમે વાર્તા મૂકશો કે તરત જ બીજે છેડેથી તે પૂર્ણ ફિલ્મ બનીને જ બહાર આવે છે.

એક લેખક એક સારી નવલકથા લખવા માટે ત્રણથી ચાર વર્ષ લેશે. આ એની આખી જિંદગી છે. પછી બીજા માણસો એને પૂર્ણતઃ સ્વીકારશે. ક્રાફ્ટસમેન અને ટેક્નેશિયનો તેની આસપાસ ઘેરાયેલા રહેશે. અને એમાંથી જ કોઈ ઓસ્કાર માટેનો ઉમેદવાર થશે. જ્યારે લેખક હંમેશા ભુલાઈ જાય છે. હું તે સરળ રીતે જોઈ શકતો નથી.

ત્રુફો : તો પછી તમે ક્યારેય 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'નું રૂપાંતર પડદા ઉપર નહીં કરો ?

હિચકોક : હું કરું તો પણ તે સારું ન બની શકે.

ત્રુફો : શા માટે ?

હિચકોક : જુઓ. દોસ્તોએવ્સ્કીની આ નવલકથામાં ખૂબખૂબ શબ્દો છે. અને એ બધાને એક કાર્ય છે.

ત્રુફો : તે સાચું છે. સૈદ્ધાંતિક રીતે ઉચ્ચ કૃતિમાં એક જાતની આકારની ચોક્કસતા હોય છે. જે વ્યાખ્યાબદ્ધ આકાર છે.

હિચકૉક : તદ્દન બરાબર, અને સાચી રીતે સિનેમેટિક નિર્મિતિમાં રજૂ કરીએ તો ભાષાના લખાયેલા શબ્દની અવેજીમાં કૅમેરાને ગોઠવવાનો છે. આના ઉપરથી કોઈ ફિલ્મ નિર્માણ કરવા માગે તો તે છથી દસ કલાકની બની રહે. નહીંતર તે સારી બને જ નહીં.

ત્રુફો : હું સંમત છું. વધુમાં તમારી વિશિષ્ટ શૈલીનો પ્રશ્ન છે. જિજ્ઞાસા રસને સતત સમયના પ્રવાહમાં ટકાવવાનો અથવા તો તમારે તેને ટૂંકાવીને ઉપસાવવી રહી. અન્ય દિગ્દર્શકોની સરખામણીમાં તમારો અહણાત્મક અભિગમ સંપૂર્ણપણે જુદો જ રહ્યો છે.

હિચકૉક : ટૂંકાવવું કે લંબાવવું તેની શક્તિ તે ફિલ્મસર્જનની પ્રથમ જરૂરી આવડત છે. તમે જાણો છો તેમ સાચા સમયને અને ફિલ્મમાં દર્શાવવામાં આવતા સમયને કોઈ સંબંધ નથી.

ત્રુફો : હાસ્તો, તે મૂળભૂત વસ્તુ છે તે પહેલાં શિખવી જોઈએ અને પ્રથમ ચિત્રથી જ ઉદાહરણ તરીકે ઝડપી અભિનયને કઈ રીતે સંયમિત કરવો જોઈએ. નહીંતર તે દર્શકો માટે કોઈ અસરકારક નથી બનતો. સમયને યોગ્ય રીતે ગોઠવવો કઈ રીતે. એ તો અનુભવ પરથી શીખાય.

હિચકૉક : હું ઘણી વાર એવું અનુભવું છું કે નવલકથાકાર એનાં પોતાના જ સર્જનને જ પડદા માટે ગ્રહણ કરે છે તે ભૂલ છે. જ્યારે બીજે પક્ષે એક નાટ્યકાર એના પોતાના જ નાટકને પડદા માટે ગ્રહણ કરવામાં વધુ અસરકારક રહે છે. તે છતાં તેને કેટલીક મુશ્કેલીઓ તો વેઠવી જ પડે છે. નાટ્યકારના પોતાના જ સર્જનમાં તખ્તા માટેનો પ્રેક્ષકોનો રસ ત્રણ અંકમાં વિભાજિત કર્યો હોય છે. આ અંકો બે વિરામની વચ્ચે ગોઠવાયેલા હોય છે જેથી પ્રેક્ષકો આરામ કરી શકે. પણ ફિલ્મ માટે એણે એના પ્રેક્ષકોને કોઈ પણ જાતના વિરામ વગર બે કે તેથી વધુ કલાકો માટે જકડી રાખવાના હોય છે.

છતાં પણ નાટ્યકાર નવલકથાકાર કરતાં વધુ સારો ફિલ્મ લેખક બની શકે કારણ કે તે ક્રમશઃ ચરમસીમાએ કેમ પહોંચવું તે સારી રીતે જાણે છે.

એતદ્ એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૭

શંખલા કદી સ્થિર નથી રહેતી. તેણે અભિનયને સતત આગળ ધપાવવાનો છે. જેવી રીતે પર્વત ઉપરથી નીચે આવતી ટ્રેઈનના પૈડાં આવતા હોય છે તેમ. એક ફિલ્મને કદી નાટક કે નવલકથા સાથે સરખાવી ન શકાય. એ ટૂંકી વાર્તાની નજદીક છે જે નિયમ મુજબ એક ખ્યાલને દ્વિગુણિત કરીને નાટ્યાત્મક રીતે તેની ચરમસીમાએ પહોંચે છે.

તમે જાણો છો તેમ ટૂંકી વાર્તાને ભાગ્યે જ સખ્ય હોય છે. અને એ રીતે જોતાં તેને ફિલ્મ સાથે સરખાવી શકાય. વાર્તામાં વિશિષ્ટ રીતે કથાવસ્તુનો સીધો વિકાસ સર્જીને મૂળભૂત ખ્યાલ ઉપર પકડ જમાવીને દશ્યાત્મક રીતે રજૂ કરવાનો હોય છે. હવે આ જ આપણામાં જિજ્ઞાસા જગાડે છે જે દર્શકોના ધ્યાનને ખૂબ જ શક્તિશાળી રીતે કેન્દ્રિત કરી રાખે છે. તે કાં તો જિજ્ઞાસામય પરિસ્થિતિ છે અથવા તો એવી જિજ્ઞાસા છે કે જે લોકોને એમ પૂછવા પ્રેરે છે, "હવે પછી શું બનશે ?"

ત્રુફો : જિજ્ઞાસા શબ્દનો જુદી જુદી રીતે અર્થ કરવામાં આવે છે. તમે તમારી મુલાકાતમાં સતત 'જિજ્ઞાસા' અને 'આશ્ચર્ય' વચ્ચેનો ભેદ સમજાવ્યો છે પણ મોટા ભાગના માણસો એમ માને છે કે જિજ્ઞાસા ભયની સાથે જ સંકળાયેલી છે.

હિચકોક : આ બેની વચ્ચે કોઈ જ સંબંધ નથી. 'જિજ્ઞાસા' અને 'આશ્ચર્ય' વચ્ચે ખૂબ જ મોટો તફાવત છે. અને છતાં ઘણી ફિલ્મોમાં આપણે સતત એ બેની વચ્ચે દ્વિધામાં મુકાઈ છીએ.

મારી રીતે વિચારું તો રહસ્ય જવલ્લે જ જિજ્ઞાસાજનક હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે ડિટેક્ટીવ કથામાં કોઈ જિજ્ઞાસા નથી પણ બૌદ્ધિક કોયડા જેવું થોડુંક છે.

કુતૂહલ જેવું ઉત્પન્ન થશે તેને લાગણીથી ભૂસી નખશે અને એ જિજ્ઞાસાનું એક જરૂરી અંગ છે.

હવે આપણે એક નિર્દોષ ઉદાહરણ લઈએ. એવું માની લો કે આપણી વચ્ચે ટેબલ નીચે બોમ્બ છે. કંઈ બનતું નથી. પણ અચાનક બોમ્બ ફૂટવાનો અવાજ આવે છે અને લોકો આશ્ચર્ય અનુભવશે. પણ આ આશ્ચર્યની પહેલાં તદ્દન સામાન્ય દશ્યોની શંખલા જોશો. બોમ્બને ટેબલ નીચે રાખ્યો છે તે

ત્રુફો : તે સાચું છે. સૈદ્ધાંતિક રીતે ઉચ્ચ કૃતિમાં એક જાતની આકારની ચોક્કસતા હોય છે. જે વ્યાખ્યાબદ્ધ આકાર છે.

હિચકોક : તદ્દન બરાબર, અને સાચી રીતે સિનેમેટિક નિર્મિતિમાં રજૂ કરીએ તો ભાષાના લખાયેલા શબ્દની અવેજીમાં કૅમેરાને ગોઠવવાનો છે. આના ઉપરથી કોઈ ફિલ્મ નિર્માણ કરવા માગે તો તે છથી દસ કલાકની બની રહે. નહીંતર તે સારી બને જ નહીં.

ત્રુફો : હું સંમત છું. વધુમાં તમારી વિશિષ્ટ શૈલીનો પ્રશ્ન છે. જિજ્ઞાસા રસને સતત સમયના પ્રવાહમાં ટકાવવાનો અથવા તો તમારે તેને ટૂંકાવીને ઉપસાવવી રહી. અન્ય દિગ્દર્શકોની સરખામણીમાં તમારો ગ્રહણાત્મક અભિગમ સંપૂર્ણપણે જુદો જ રહ્યો છે.

હિચકોક : ટૂંકાવવું કે લંબાવવું તેની શક્તિ તે ફિલ્મસર્જનની પ્રથમ જરૂરી આવડત છે. તમે જાણો છો તેમ સાચા સમયને અને ફિલ્મમાં દર્શાવવામાં આવતા સમયને કોઈ સંબંધ નથી.

ત્રુફો : હાસ્તો, તે મૂળભૂત વસ્તુ છે તે પહેલાં શિખવી જોઈએ અને પ્રથમ ચિત્રથી જ ઉદાહરણ તરીકે ઝડપી અભિનયને કઈ રીતે સંયમિત કરવો જોઈએ. નહીંતર તે દર્શકો માટે કોઈ અસરકારક નથી બનતો. સમયને યોગ્ય-રીતે ગોઠવવો કઈ રીતે. એ તો અનુભવ પરથી શીખાય.

હિચકોક : હું ઘણી વાર એવું અનુભવું છું કે નવલકથાકાર એનાં પોતાનાં જ સર્જનને જ પડદા માટે ગ્રહણ કરે છે તે ભૂલ છે. જ્યારે બીજે પક્ષે એક નાટ્યકાર એના પોતાના જ નાટકને પડદા માટે ગ્રહણ કરવામાં વધુ અસરકારક રહે છે. તે છતાં તેને કેટલીક મુશ્કેલીઓ તો વેઠવી જ પડે છે. નાટ્યકારના પોતાના જ સર્જનમાં તખ્તા માટેનો પ્રેક્ષકોનો રસ ત્રણ અંકમાં વિભાજિત કર્યો હોય છે. આ અંકો બે વિરામની વચ્ચે ગોઠવાયેલા હોય છે જેથી પ્રેક્ષકો આરામ કરી શકે. પણ ફિલ્મ માટે એણે એના પ્રેક્ષકોને કોઈ પણ જાતના વિરામ વગર બે કે તેથી વધુ કલાકો માટે જકડી રાખવાના હોય છે.

છતાં પણ નાટ્યકાર નવલકથાકાર કરતાં વધુ સારો સ્ક્રિન લેખક બની શકે કારણ કે તે ક્રમશઃ ચરમસીમાએ કેમ પહોંચવું તે સારી રીતે જાણે છે.

શંખલા કદી સ્થિર નથી રહેતી. તેણુ અભિનયને સતત આગળ ધપાવવાનો છે. જેવી રીતે પર્વત ઉપરથી નીચે આવતી ટ્રેઈનના પૈંડાં આવતા હોય છે તેમ. એક ફિલ્મને કદી નાટક કે નવલકથા સાથે સરખાવી ન શકાય. એ ટૂંકી વાર્તાની નજદીક છે જે નિયમ મુજબ એક ખ્યાલને દ્વિગુણિત કરીને નાટચાત્મક રીતે તેની ચરમસીમાએ પહોંચે છે.

તમે જાણો છો તેમ ટૂંકી વાર્તાને ભાગ્યે જ સખ્ય હોય છે. અને એ રીતે જોતાં તેને ફિલ્મ સાથે સરખાવી શકાય. વાર્તામાં વિશિષ્ટ રીતે કથા વસ્તુનો સીધો વિકાસ સર્જીને મૂળભૂત ખ્યાલ ઉપર પકડ જમાવીને દશ્યાત્મક રીતે રજૂ કરવાનો હોય છે. હવે આ જ આપણામાં જિજ્ઞાસા જગાડે છે જે દર્શકોના ધ્યાનને ખૂબ જ શક્તિશાળી રીતે કેન્દ્રિત કરી રાખે છે. તે કાં તો જિજ્ઞાસામય પરિસ્થિતિ છે અથવા તો એવી જિજ્ઞાસા છે કે જે લોકોને એમ પૂછવા પ્રેરે છે, "હવે પછી શું બનશે ?"

ત્રુફો : જિજ્ઞાસા શબ્દનો જુદી જુદી રીતે અર્થ કરવામાં આવે છે. તમે તમારી મુલાકાતમાં સતત 'જિજ્ઞાસા' અને 'આશ્ચર્ય' વચ્ચેનો ભેદ સમજાવ્યો છે પણ મોટા ભાગના માણસો એમ માને છે કે જિજ્ઞાસા ભયની સાથે જ સંકળાયેલી છે.

હિચકોક : આ બેની વચ્ચે કોઈ જ સંબંધ નથી. 'જિજ્ઞાસા' અને 'આશ્ચર્ય' વચ્ચે ખૂબ જ મોટો તફાવત છે. અને છતાં ઘણી ફિલ્મોમાં આપણે સતત એ બેની વચ્ચે દ્વિધામાં મુકાઈ છીએ.

મારી રીતે વિચારું તો રહસ્ય જવલ્લે જ જિજ્ઞાસાજનક હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે ડિટેક્ટીવ કથામાં કોઈ જિજ્ઞાસા નથી પણ બૌદ્ધિક કોયડા જેવું થોડુંક છે.

કુતૂહલ જેવું ઉત્પન્ન થશે તેને લાગણીથી ભૂસી નખશે અને એ જિજ્ઞાસાનું એક જરૂરી અંગ છે.

હવે આપણે એક નિર્દોષ ઉદાહરણ લઈએ. એવું માની લો કે આપણી વચ્ચે ટેબલ નીચે બોમ્બ છે. કંઈ બનતું નથી. પણ અચાનક બોમ્બ ફૂટવાનો અવાજ આવે છે અને લોકો આશ્ચર્ય અનુભવશે. પણ આ આશ્ચર્યની પહેલાં તદ્દન સામાન્ય દશ્યોની શંખલા જોશો. બોમ્બને ટેબલ નીચે રાખ્યો છે તે

જો લોકો જાણશે તો તેઓ તેનાથી સભાન થશે કારણ કે તેઓએ બોમ્બને ત્યાં ગોઠવાતો જોયો છે અને જાણે છે કે બોમ્બ અમુક સમયે ફૂટવાનો છે. અને ઘડિયાળ તેનો સમય દર્શાવી રહી છે. લોકો જોશે કે હવે ફક્ત ૧૫ મિનિટ જ બાકી છે. હવે આ જ નિર્દોષ વાતચીત પ્રેક્ષકોને આકર્ષક બની રહેશે કારણ કે લોકો દૃશ્યમાં ભાગ લે છે. પ્રેક્ષકો પાત્રોને કહેવા ઉત્સુક થઈ જશે કે તમે આ બધી ફાલતુ વાત છોડી દો અને તમારી આગળ એક બોમ્બ ફૂટવાનો છે. પહેલા બનાવમાં આપણે પ્રેક્ષકોને પંદર સેકંડના આશ્ચર્યનો અનુભવ જ્યારે બોમ્બ ફૂટયો ત્યારે કરાવ્યો જ્યારે બીજા કેસમાં આપણે તેમને ૧૫ મિનિટનો જિજ્ઞાસાનો અનુભવ કરાવ્યો. આનો ઉપસંહાર એ જ કે જ્યારે શક્ય બને ત્યારે લોકોને માહિતીગાર કરતાં રહેવું. અલબત્ત જ્યારે વાર્તાની ચરમસીમાએ અણધાર્યો અંત આવતો હોય ત્યારે જ આશ્ચર્યનો અપવાદ થયેલો ગણાયો.

ત્રુફો : હું માનું છું કે સરળતા જરૂરી છે. એક ફિલ્મ દિગ્દર્શકમાં સરળીકરણની આવડત હોવી જોઈએ. હું એવું જોઉં છું કે બે જાતના સર્જનાત્મક કલાકારો હોય છે. એક સરળીકરણકર્તા અને બીજા સંકુલતાનું વર્ણન કરતા. ખૂબ જ સારા ચિત્રકારો અને અદ્‌ભુત લેખકો બીજી જાતના છે. પણ દર્શકોમાં સફળ થવા માટે એકે તો સરલીકર્તા તરીકે કાર્ય કરવું જ જોઈએ. તમે તેની સાથે સંમત થશો ?

હિચકોક : હાસ્તો, પૂરેપૂરો સંમત છું. તે ખૂબ જ જરૂરી છે કારણ કે તમે જે સંવેદના લોકોને પહોંચાડવા માગો છો તે જો તમે જ અનુભવો તો તે જ બની શકે. ઉદાહરણ તરીકે તમારે સમયને સંયમિત રીતે સંભાળ સરળ કરવો રહ્યો. દિગ્દર્શક સંકુલ અમૂર્તને સંયમિત કરી શકતા નથી અને મૂળભૂત સમસ્યા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાના પહેલેથી કરેલા ખ્યાલમાં અસ્પષ્ટ અને અવરોધ બને છે. તેઓ મગજ ગુમાવી નાખતા સામાન્ય વક્તા જેવા છે કારણ કે તેઓ પોતાની જાત પ્રત્યે સભાન છે અને મૂળ મુદ્દાને રજૂ કરી શકતા નથી અથવા તો રજૂઆત થતી નથી.

ત્રુફો : 'ધી બર્ડ્ઝ' ફિલ્મના એક પાત્રના સંદર્ભમાં સમયના વ્યય વિષે પ્રશ્ન પૂછે છે ત્યારે હિચકોક જવાબ આપે છે, "સમયના વ્યયની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો તેઓ પિક્ચરના પ્રવાહમાં જગ્યાઓ રાખે છે. તર્કબદ્ધ રીતે

વિચારીએ તો જો તમે બધી જ વસ્તુને સંભવિતતા અથવા તો વિશ્વસનીયતા-ની પરિભાષાના અભિગમથી વિચારો તો કોઈ જ સ્ક્રિપ્ટ ટકી નહીં શકે અને તમે દસ્તાવેજીની દિશાએ જઈ ચઢશો.'

તમે જોઈ શકશો કે ફિલ્મ સર્જન અને દસ્તાવેજી ફિલ્મ નિર્માણમાં ઘણો જ મોટો તફાવત રહેલો છે. દસ્તાવેજી નિર્માણમાં મૂળભૂત વસ્તુઓ ઈશ્વરસર્જિત હોય છે, જ્યારે ફિકશન ફિલ્મનો દિગ્દર્શક જ ઈશ્વર છે, જેણે જીવન સર્જવું રહ્યું અને તેના સર્જનની પ્રક્રિયામાં ઘણી બધી લાગણી તથા અનુભવનો આકાર હોય છે. અને તેમાં તમારો દૃષ્ટિકોણ સન્નિધિકૃત થયેલો હોય છે. જ્યાં સુધી આપણે નબળું થવા ન દઈએ ત્યાં સુધી આપણને આપણું ગમતું કરવાની સંપૂર્ણ સ્વતંત્રતા હોય છે. મારી સાથે સંભવિતતાની વાત કરતો વિવેચક નબળી વ્યક્તિ છે.

ત્રુફો : તમે એક વખત કહ્યું હતું તેવું મને યાદ છે કે "કેટલીક ફિલ્મો જીવનનો ભાગ છે. પણ મારી ફિલ્મ કેકની સ્લાઈસ છે.

હિચકોક : હું ફિલ્મને જીવનનો ભાગ કહેવા નથી માગતો. કારણ કે તમે તે ઘરમાં પણ મેળવી શકો છો શેરીમાં પણ મેળવી શકો અથવા તો મુવી થિયેટરની સામે પણ મેળવી શકો છો. તેઓને જીવનનો ભાગ જોવા માટે પૈસા આપવા પડતા નથી. અને હું ફૅન્ટસીને સદંતરપણે નકારું છું કારણ કે માણસો પાત્રોને ઓળખી શકવા માટે સમર્થ હોવા જોઈએ. ફિલ્મનું સર્જન કરવું એટલે સૌ પ્રથમ તો વાર્તા કહેવી. તે અસંભવત એક જ હોઈ શકે પણ તે કદી પણ ચીલાચાલુ ન હોવી જોઈએ. તે નાટયાત્મક અને માનવીય હોવી જોઈએ. નાટક એટલે જીવનના નબળા ધબકારાનો કંડારેલ ભાગ છે. ફિલ્મ સર્જનનું બીજું પાસું ટેક્નિક છે. ટેક્નિક અભિનયની પડખે છે. કોઈ અમુક જગ્યાએ જ કેમેરાને એટલા માટે નથી ગોઠવતો કારણ કે કેમેરામેન એ જગ્યા માટે ઉત્સાહી છે. અમુક જગ્યાએ જ કેમેરા ગોઠવવાનું કારણ એ છે કે દૃશ્યને વધુમાં વધુ અસરકારક રીતે દર્શાવી શકાય. દૃશ્યનું સૌંદર્ય અને હલનચલન, તાલ અને અસરો—આ બધું જ અર્થપૂર્ણ રીતે સહાયક છે.

ત્રુફો : આજના કયા કલાકારોને ગ્રેસ કેલી, કેરિ ગ્રાન્ટ અને જેમ્સ સ્ટુઅર્ટના સ્થ ને ગોઠવી શકાય, ત્યારે હિચકોક તેને અસંભવિત ગણી કહે છે, "આ કલાકાર હવે ગયા છે. આજે ફિલ્મ જ સ્ટાર છે... જો એ સારી હોય તો."

'ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનું અસ્તિત્વ ભયમાં મૂકાયું છે; આજે ટૂંકી વાર્તા લખાતી જ નથી'; 'ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યનાં બધાં સ્વરૂપોમાં ચિંતાકારક પરિસ્થિતિ ટૂંકી વાર્તાની છે.'—આ પ્રકારનાં વિધાનો અત્યારે ચલણી બનેલાં છે. એક વાસ્તવિકતા તરીકે એ વાત સ્વીકારીએ કે અત્યારે ટૂંકીવાર્તા પ્રમાણમાં ઓછી લખાય છે; લલિત નિબંધ જેવું સ્વરૂપ બધે છવાઈ ગયું છે. સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આવા તબક્કાઓ અવારનવાર આવતા હોય છે. આવા સંજોગોમાં પ્રાપ્ત થતા વાર્તાસંગ્રહો પુરોગામીઓએ વિકસાવેલી પરંપરાને વળી વિસ્તારે છે કે નહીં અથવા એ વાર્તાસંગ્રહો પુરોગામીઓની પરંપરાનો વિદ્રોહ કરીને કશુંક સિદ્ધ કરે છે કે નહીં તેની તપાસ કરવી જોઈએ. આ બંને રીતે સર્જન કરી શકાય છે; એક રીત ચઢિયાતી છે અને બીજી ઊતરતી છે એમ માની લેવું સર્વથા સાચું નથી, સર્વથા ખોટું નથી. આના સંદર્ભે બે વાર્તાસંગ્રહો વિશે થોડી વાત કરીએ.

પહેલો સંગ્રહ ભગવતીકુમાર શર્માનો 'અડાબીડ'[1] છે. આ સંગ્રહની બધી વાર્તાઓને એકી સાથે વાંચનારને પ્રતીતિ થશે કે લેખક માત્ર આંતરજગત ઉપર ભાર આપતા નથી કે માત્ર બાહ્ય જગત ઉપર ભાર આપતા નથી.–આ બંને જગત વચ્ચે સમતુલા રચવા જાય છે અને એને પરિણામે નથી તેઓ ઘટનાબાહુલ્યમાં સરી પડતા કે નથી ઘટનાલોપમાં સરી પડતા. વાર્તાનું વસ્તુ પરંપરાગત હોવા છતાં અભિવ્યક્તિની તાજગીને કારણે કેટલીક વાર્તાઓ જુદી પડી જાય છે. દા. ત., 'કૃષ્ણતુલસી–રામતુલસી'; 'એક વૈશાખી બપોરે', 'ગંગાનો હિમપટ' જેવી વાર્તાઓ. આ બધી વાર્તાઓમાં લેખકે માંડીને વાત કરવાની પરંપરાગત

1. 'અડાબીડ' પ્રકાશક–આર.આર.શેઠ; કુલ ૧૭ વાર્તાઓ–પૃષ્ઠ સંખ્યા–૧૭૮. પ્રથમ આવૃત્તિ ડિસે. ૮૫; મૂલ્ય રૂ. ૨૩–૫૦.

પ્રકૃતિ ત્યજી દીધી છે. 'કૃષ્ણતુલસી રામતુલસી' વાર્તાનો આરંભ અંધ ગુરુદયાલની પૌત્રી વેણુના લગ્નદિવસથી થાય છે. નાયકના મનમાં ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ ઊભરાતી જાય છે અને વાર્તાને સમજવા માટે અનિવાર્ય વિગતો, ઘટનાઓ ધીરે ધીરે ઉકેલાતી આવે છે; 'એક વૈશાખી બપોરે'માં વર્ષો પછી કેશવ ગામમાં પાછો ફરે છે, મિત્ર મોહનની કંટાળાજનક વાતો સાંભળે છે અને પછી ધીરે ધીરે બાળલગ્નનો ભોગ બનેલા કેશવને પોતાની પત્ની સોમલીની ઝલપઝલપ સ્મૃતિઓ સતાવવા માંડે છે; 'ગંગાનો હિમપટ' વાર્તામાં પત્નીના પ્રેમથી દૂર સરી ગયેલા ચયનને પિતા એકાએક સજીવન થઈ ઊઠે તો...એવો વિચાર આવે છે અને એકાએક પાત્રના ભીતરી સંચલનો આપણી આગળ પ્રગટ થવા માંડે છે. કોઈ સ્થૂળ, વજનદાર બાહ્ય પરિબળોનો આધાર લઈને વાર્તા લખવી પડે એવી પુરોગામીઓની લાચારીમાંથી ભગવતીકુમાર શર્મા સદ્‌ભાગ્યે ઊગરી ગયા છે.

'શંકા' જેવી વાર્તા એક રીતે જોઈએ તો બીજી બધી વાર્તાઓથી અલગ પડી જાય છે. અહીં વાર્તાના કેન્દ્રસ્થાને વાર્તાજગતમાં ભાગ્યે જ જોવા મળતી ઘટના છે. ઓચ્છવલાલ બસમાં સુરતથી અમદાવાદ જાય છે, બસ વડોદરા સિવાય ઊભી રહેવાની નથી. ઓચ્છવલાલને પેશાબ કરવાની સખત જરૂર વરતાય છે. એને ભૂલવાના, રોકવાના ઉધામા શરૂ થાય છે. આ ઘટનાની સમાંતરે બસની ભીડ, ચારે બાજુનું અસહ્ય વાતાવરણ અને પોતાની વ્યભિચારિણી પત્ની વિમળાને આલેખવામાં આવ્યાં છે. પેશાબની ક્રિયા જો કુત્સિત છે તો 'સહયાત્રીઓનાં શરીરના પરસેવાની ખાટીગંધથી એમનાં નસકોરાં ભરાઈ ગયાં હતાં–પોતે જાણે કીડા બની ઊભરાતી ગટરવાળી ગલીમાંથી પસાર થઈ રહ્યા હોય એમ તેમને લાગ્યું'. અને એક કાળે સુંદર એવી પત્ની 'વિમળી સ્ત્રી નહોતી, કુક્કરના પેશાબનું વર્ષોથી બંધિયાર રહેલું ખાબોચિયું હતી, જેમાં પોતાને રોજ ડૂબકી મારવી પડતી હતી અને અજય આલે ગુલાબના ફૂલ જેવો. જેમ જેમ પેશાબની હાજત વધતી જાય છે તેમ તેમ વિમળી માટેનો તિરસ્કાર વધતો જાય છે. વિમળી અને પેશાબ એક રૂપ થઈ જાય એવી રીતનું આલેખન કરવામાં લેખકને સફળતા મળી છે.

કેટલીક વાર્તાઓમાં પરિસ્થિતિ અને પાત્રોની સમાન્તરે જ બીજી પરિસ્થિતિ અને પાત્રોનું આલેખન કરવામાં આવેલું છે. દા. ત., 'અણગમતું', 'સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ', 'રતિ–વિરતિ', 'હૃદયભંગ', 'અનાગત.' આ જૂથની વાર્તાઓમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર હોય તો તે 'અણગમતું' વાર્તા, અહીં પણ ઘટના તો સામાન્ય જ છે. ગિધુભાઈની પત્ની કપિલા કકળાટિયણ છે. ગિધુભાઈ ઑફિસેથી ચાવી લેવા ઘેર આવી ચઢે છે તો પોતાની દીકરી નંદુ પડોશના કોઈ છોકરા જોડે જારકર્મ કરતી હતી. પોતાની દીકરીનો વ્યભિચાર

ગિધુભાઈના ચિત્તમાં ક્રોધની લાગણી જન્માવતો નથી. અચાનક દાયકા પહેલાં ત્યજી દીધેલા સ્ત્રીસુખની સ્મૃતિઓ સળવળે છે. રસોઈ કરતી કપિલાનું રાતું મોં આહ્લાદક બની જાય છે. સંવેદનોનું જગત એકાએક ઉમટી આવે છે અને તેઓ રસોડામાં સૂતેલી કપિલા પાસે જઈ ચઢે છે. અહીં ઘટના વજનદાર છે, સામાજિક-કૌટુમ્બિક સમસ્યા કેન્દ્રમાં છે અને છતાં વાર્તા એવી સમસ્યા-પ્રધાન બનતી નથી; એ વ્યક્તિગત સમસ્યા નિરૂપતી બને છે. આ વાર્તામાં ગિધુભાઈ અને કપિલાના પાત્રોની સમાંતરે નંદુ અને રાજુનાં પાત્રો આલેખાયાં છે; પણ વાર્તા માત્ર આ સમાન્તરતાને કારણે ઊગરી જતી નથી. ગિધુભાઈના વ્યક્તિગત જીવનમાં દીકરીનો વ્યભિચાર તેમને એક સ્થિતિમાંથી ઊંચકીને બીજી સ્થિતિમાં મૂકી આપે છે; ધન્દ્રયજડ બની ગયેલા ગિધુભાઈ એકાએક સજીવ બની ઊઠે છે.

પણ સમાંતરતાના આલેખનવાળી બીજી વાર્તાઓ ઊગરી જતી નથી. 'સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ'માં સુજાતા અને અરવિંદની સમાંતરે વિભા અને ચિરાગનાં પાત્રો છે. પત્રશૈલીનો ઉપયોગ કરતી આ વાર્તા નિરર્થક કવિ-તાઈમાં સરી પડી છે. વિધવા સુજાતા અરવિંદને ચાહે છે; પણ સાથે જ પોતાનો પુત્ર ચિરાગ એવા જ વૈફલ્યનો ભોગ બની જશે એવી બીક લાગે છે. તો 'હૃદયભંગ' વાર્તામાં અસિત-હેમાનું લગ્નજીવન નીરસ છે, એટલે અસિત મંદા નામની પરિણીતા સાથે સંબંધ બાંધે છે. આ સંબંધની સમાંતરતા અસિતની પુત્રી શ્વેતાના ચશ સાથેના સંબંધમાં આલેખાઈ છે. પહેલો સંબંધ તૂટી જાય છે અને પછી બીજો સંબંધ પણ તૂટી જાય છે. તો 'અનાગત' વાર્તામાં સપના-ગૌરવ એકબીજાને ચાહે છે; સપનાના પિતા પણ કોઈ બીજી સ્ત્રી સાથે સંબંધ રાખે છે. સપનાને પોતાનો પ્રેમી પોતાના પિતા જેવો જ લાગે છે. એક પેઢીના જીવનમાં બનતી ઘટનાઓના સમાંતર પ્રતિરૂપો દર વખતે બીજી પેઢીમાં જોવા જાઓ તો એ વાર્તાકાર માટે મર્યાદા બની જાય; વળગણ બની જાય. 'અણગમતું'' વાર્તા સંતોષ એટલા માટે આપે છે કે વાર્તામાં આવતાં સ્થિત્યંતર સ્વાભાવિક છે, જ્યાં આમ નથી બનતું ત્યાં વાર્તા નિષ્ફળ જાય છે. 'લોહમનુષ્ય' આવી એક નબળી વાર્તા છે. વાર્તાનો આરંભ અનુકરણાત્મક શૈલીમાં થયો છે પણ તરત જ પાત્રના ભીતરી પરિમાણોને તાગવાનો પ્રયત્ન કૃત્રિમતામાં સરી પડે છે.

કેટલીક વાર્તાઓ સાવ આગંતુક લાગે. દા. ત.; 'છાંદસ-અછાંદસ' કૃત્રિમ રૂપકકથા લાગે; 'ડાઘ' વાર્તા ઓ-હે-રી શૈલીની ચમત્કૃતિપ્રધાન લાગે; 'દ્વિમુખ'

અસંગતિનું આલેખન સાવ અસ્વાભાવિક રીતે કરતી લાગે; 'પીઠ પાછળ' સાવ ચીલાચાલુ લાગે. આવી વાર્તાઓને બાદ કરો તો શું નીપજી આવ્યું છે તે તપાસવું જોઈએ. એ જ્યારે જોઈએ ત્યારે આપણને સંતોષ થાય છે. ભગવતીકુમાર શર્માએ વાર્તાની પસંદગી માટે કડક ધોરણો રાખ્યાં છે એ અત્યારના વાતાવરણમાં તો આવકારદાયક છે, પણ હજુ એ ધોરણો વધારે કડક બનવાં જોઈએ.

બીજો વાર્તાસંગ્રહ ચિનુ મોદીનો 'ડાબી મુઠ્ઠી જમણી મુઠ્ઠી' છે. આ સંગ્રહની બધી વાર્તાઓ માત્ર પુરોગામીઓથી જ નહીં પણ સમકાલીનોથી પણ જુદી પડે છે.* ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપને વિકસાવવા સિવાયનું બીજું કોઈ પ્રયોજન આની પાછળ રહેલું વરતાતું નથી. વર્તમાન સમયની સંવેદનાને મૂર્ત કરવા માટે સર્જક પોતાને અનુરૂપ રીતિઓ શોધી કાઢતો હોય છે. ચિનુ મોદી આ માટે પરંપરાગત કથન સ્વરૂપો પાસે જાય છે. આખ્યાન, લોકવાર્તા, પદ્યવાર્તાની વિવિધ યુક્તિપ્રયુક્તિઓ–શૈલીઓનો ઉપયોગ કરીને જર્જરિત થઈ જવા આવેલા આ સ્વરૂપને ફરી પ્રાણવાન બનાવવાનો પ્રયત્ન અહીં વાંચી શકાય છે. જો કે આ પ્રયત્ન સર્વથા સફળ નીવડ્યો છે એમ કહી ન શકાય.

સગવડ ખાતર આ વાર્તાઓને બે ત્રણ જૂથમાં વહેંચી શકીએ—પહેલા જૂથમાં 'ફીફાકુંવરી', 'શેઠ સગાળશા', 'દશાનનાખ્યાન', 'બાઈ ઓખા તે આંખ મીંચ્યાનું પાપ.' જેવી વાર્તાઓમાં પરંપરાગત કથનશૈલીનો, કથાસ્વરૂપોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. આધુનિક સંવેદનાઓ અને મધ્યકાલીન કથનરીતિઓ આ બેનો સમન્વય કરીને વાર્તા નિપજાવી શકાય કે નહીં એવો પ્રશ્ન ચિનુ મોદીની વાર્તાઓના કેન્દ્રમાં છે, તેઓ કવિ છે પણ ટૂંકી વાર્તા લખતી વખતે કલ્પનપ્રધાન વાર્તાઓ લખવાથી તેઓ દૂર રહે છે. સામાન્ય રીતે આધુનિક વાર્તાકારો આધુનિકતાની અતિશય સભાનતાથી પીડાતા હોઈ એને પ્રતીકાત્મક બનાવવાના વંધ્ય પ્રયત્નો કરતા રહે છે; ચીલાચાલુ વસ્તુને કૃતક આધુનિકતાનો વરખ ચોંટાડે છે: કવિકર્મના અભાવે વાર્તા ટૂચકાનો પર્યાય બની જાય છે. ચિનુ મોદી આધુનિકોની આ મર્યાદાઓથી સભાન છે, સાથે જ પોતાની મર્યાદાઓથી પણ સભાન છે. તેમની વાર્તાઓ માત્ર પુરોગામીઓથી જ નહીં પણ સમકાલીનોથી જુદી પડે છે. પરંપરાગત કથનનિરૂપણની ટેકનિકના ઉપયોગ

---

* પુલસા પ્રકાશન, વડોદરા કુલ ઓગણીસ વાર્તાઓ, પૃષ્ઠ સંખ્યા ૧૦૦ પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૫, મૂલ્ય રૂ. ૨૫.

પાછળનો આશય ઠીંગરાઈ ગયેલા આ સ્વરૂપને ફરીથી વહેતું બનાવવાનો છે. આખ્યાન, લોકવાર્તા, પદ્યવાર્તાની વિવિધ પરંપરાઓનો, તેમાં પ્રયોજાતી યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો, શૈલીઓનો ઉપયોગ કરીને આ સ્વરૂપને પોતાની રીતે ઘડવાનો ચિનુ મોદી પ્રયત્ન કરે છે. આ પ્રયત્ન સર્વથા સફળ નીવડ્યો નથી; પરંપરાગત કથનરીતિવાળા જૂથમાં 'હીરાકુંવરી', 'શેઠ સગાળશા', 'દશાનનાખ્યાન' જેવીનો સમાવેશ કરી શકાય. આમાં, સૌથી સફળ વાર્તા 'બાઈ ઓખા તે આંખ મીંચ્યાનું પાપ' છે. ઓખાએ સ્વપ્નમાં જે જોયું તેનો તાગ કાઢવાનો બાકી રહી ગયો છે. 'શમણું આવ્યું એનું સાંભરણ ને શમણે આવેલાનું સાંભરણ નહીં" એ માટે ઓખા મથે છે. સામે ત્રણ દર્પણ છે. ઓખા તેમાં પ્રતિબિંબો જુએ છે. પ્રતિબિંબોની ઓખાઓ સ્વપ્ન અને વાસ્તવિકતા વચ્ચેના સંબંધો ઓળખે છે. તથા ઓળખની એ ભૂમિકા સુધી જાગ્રતાવસ્થાની અથવા તો અસંપ્રજ્ઞાત ચિત્તની બહાર રહી ગયેલી ઓખાને પહોંચાડવા માગે છે. મૂળ કથામાં ચિત્રલેખા અનિરુદ્ધનું ચિત્ર દોરીને ઓખાને અભિજ્ઞાનની ભૂમિકા સુધી આણે પણ આ આધુનિક વાર્તામાં ચિત્રલેખા નથી; અભિજ્ઞાન સુધીના માર્ગ પર એકલપંડે પગ માંડવાનો છે; પોતાને માટેનું અભિજ્ઞાન પોતે જ પામવું પડે એવી સ્થિતિ છે. દર્પણની ઓખાઓ આખરે તો દર્પણ બહારની ઓખાનો જ વિસ્તાર છે. આ વાર્તા વાચાળ બનતી નથી માટે તે સફળ થાય છે. જ્યારે 'દશાનનાખ્યાન' રૂપકકથા વાચાળ બને છે માટે તે સફળ થતી નથી. રૂપકકથા પણ અવકાશની અપેક્ષા રાખે છે, એ અવકાશ અહીં નથી.

'પીળું પડતું પાંદડું'ની નિરૂપણરીતિ જુદા પ્રકારની છે. અશેષ અને શેફાલીના પ્રેમની આધુનિક કથાની સમાન્તરે કબૂતર કીડીની જાણીતી વાર્તાનો ઉપયોગ કરીને હાસ્ય, વિડંબના, કટાક્ષસભર શૈલી દ્વારા વાર્તાને નવી દિશા પ્રાપ્ત થાય છે. 'આંસુની ખારાશ', 'ભૂરી ભૂરી બે આંખો' જેવી વાર્તાઓમાં ચીલાચાલુ વિષયે ને અભિવ્યક્તિના વૈચિત્ર્યથી નવતર બનાવવાનો સભાન પ્રયત્ન છે. ક્યાંક વાર્તા માંડીને કહેવાય છે, કશી સંદિગ્ધતા વિના વાર્તા આગળ વધે છે પણ પેલી સભાનતા વાર્તાને ગૂંગળાવે છે. 'મારંભે છલાંગ', 'તો', 'તડકો' જેવી વાર્તાઓની પ્રયોગાત્મકતા વધારે પડતું ધ્યાન ખેંચનારી છે; અને એનાથી કશું નવતર સિદ્ધ કરી શકાતું નથી. આ મર્યાદાઓ છતાં આ સંગ્રહ એક નવી દિશાનો સંકેત કરે છે.

*　　　*　　　*

નરોત્તમ પલાણ આમ તો ઇતિહાસના અભ્યાસી. પણ એ જૂના સંપ્રદાયના અભ્યાસી છે, એટલે ઇતિહાસમાં સંદર્ભમાં જોનારા અભ્યાસીઓ કરતાં જુદા પડી જાય છે. આ જુદા પડવું પ્રશંસનીય જ નહીં પણ ઇચ્છનીય છે. માનવ-વિદ્યાઓની એક વિદ્યા તરીકે ઇતિહાસ અન્ય માનવવિદ્યાઓ સાથે મૂળભૂત સંબંધો ધરાવે છે. આધુનિકતાની દીક્ષા પામ્યા પહેલાંનું સાહિત્ય વિપુલ પ્રમાણમાં ઐતિહાસિક સામગ્રી ધરાવતું હતું. પરંતુ એ સામગ્રીનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરતાં ન આવડે તો આખો હેતુ માર્યો જાય. ઇતિહાસ આપણને એક વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય આપે છે. આવો પરિપ્રેક્ષ્ય નરોત્તમ પલાણના 'લોચન' * ગ્રંથમાં જોવા મળે છે.

સગવડ ખાતર આ ગ્રંથને ચાર વિભાગમાં વહેંચવામાં આવ્યો છે. પહેલો વિભાગ શોધલેખોનો, બીજો વિભાગ અભ્યાસલેખો અને સમીક્ષાનો, ત્રીજો વિભાગ કાવ્યાસ્વાદનો અને ચોથો વિભાગ સ્વરૂપચર્ચાનો છે. કાવ્યાસ્વાદના વિભાગને બાદ કરીએ તો લગભગ બધા લેખોમાં ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ જોઈ શકાશે. વચ્ચે આવી દૃષ્ટિને ઉતારી પાડવાની એક ફૅશન હતી, એલિયટનો મહિમા ગાતા હોવા છતાં. પરંતુ નરોત્તમ પલાણે પોતાની ભૂમિકા સાથે સમાધાન કર્યા વિના એને લગતો ઊહાપોહ ચાલુ રાખ્યો.

પહેલા વિભાગમાં 'નરસિંહ જીવનઃ એક પુનર્વિચાર' જેવો મહત્ત્વનો લેખ છે. ગુજરાતી ભાષામાં કે. કા. શાસ્ત્રી, જેઠાલાલ ત્રિવેદી, ઉમાશંકર જોશી અને ધીરુ પરીખનાં સંશોધનો પછી પણ નરોત્તમ પલાણને ફરિયાદ કરવી પડી. 'નરસિંહના જીવન વિશે લખતાં ઘણા પ્રસંગોને ઉભડક રાખીને તથા ચમત્કારોને માન્ય ગણીને ચાલવું પડ્યું છે.' આવી સ્થિતિમાં તેઓ નરસિંહ જીવનનો પુનર્વિચાર કરવા પ્રેરાય છે. એ માટે તેઓ નરસિંહ જીવનની પ્રાપ્ત અનુશ્રુતિ, ચાર વિદ્વાનોનાં વિધાનોની તપાસ, નરસિંહનું સંભવિત જીવન અને નરસિંહ જીવનના વધુ વિચાર માટે નવાં દિશાસૂચનોની ચતુર્વિધ યોજના વિચારે છે. આ વિવેચક નરસિંહને આદ્ય કવિ માનીને ચાલે છે તે સ્થૂળ દૃષ્ટિએ નહીં પણ લાક્ષણિક અર્થમાં જ હોવું જોઈએ. ગુજરાતી ભાષાની પહેલવહેલી માન્ય

* 'લોચન' – નરોત્તમ પલાણ – પ્રકાશક પોતે, વિતરણ – રંગદ્વાર પ્રકાશન ૬ એ, પૂર્ણેશ્વર ફ્લેટ્સ, ગુલબાઈ ટેકરા, અમદાવાદ-૧૫; પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૫, પૃષ્ઠ સંખ્યા ૨૧૫ મૂલ્ય ૪૦ રૂ.

કૃતિ ભરતેશ્વર બાહુબલિ ઘોર (૧૧૬૯) ગણાઈ હોવાને કારણે નરસિંહ મહેતાને આદિ કવિ કહેવા માટે આદત સિવાય બીજું કોઈ કારણ રહેતું નથી. નરોત્તમ પલાણ જેવા ઇતિહાસકાર જો 'આદ્ય' શબ્દપ્રયોગનો ઉપયોગ લાક્ષણિક અર્થમાં કરવા માગતા હોય તો તે પ્રમાણેની સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ. આ લેખ વાંચતાં આપણને પ્રતીતિ થાય છે કે ગુજરાતના વિદ્વાનો પણ કેવા અશાસ્ત્રીય વિધાનો કર્યે જાય છે. એ રીતે શ્રી પલાણ કે. કા. શાસ્ત્રીના મનમાં રહેલી ત્રુટિઓ નિર્દેશે છે, પછી તે નરસિંહની રચનાઓને લગતા સમયક્રમની હોય કે ગોપનાથ સ્થળને લગતી હોય. એટલું જ નહિ; કે. કા. શાસ્ત્રી જેવા વિદ્વાન એક વાત કહી જાય પછી અનુગામી અભ્યાસીઓ પણ એને સ્વીકારી લે ત્યારે કેવો પ્રશ્નો ઊભા થાય તેનો ખ્યાલ મળી રહે છે. જેઠાલાલ ત્રિવેદી જેવા જ્યારે એમ કહે 'નરસિંહમાં જોવા મળતો સખી ભાવ વલ્લભ ચૈતન્યની અસરથી છે.' ત્યારે શ્રી પલાણ તરત જ ભક્તિ સંપ્રદાયનો આખો ઇતિહાસ ધરીને શ્રી ત્રિવેદીની વાત ખોટી સાબિત કરે છે. નરસિંહ મહેતાના જીવનમાં જ ચમત્કારો બન્યા તેનું અર્થઘટન આપવાનો પ્રયત્ન ઉમાશંકર જોશીએ કર્યો પણ તે સુધ્ધાં શ્રી પલાણને માન્ય નથી. નરસિંહ અને નામદેવના જીવનમાં બનેલા ચમત્કારોની તુલના કરીને એ ચમત્કારોને મોઢીક ગણવા જોઈએ એવી વાત અભ્યાસીઓએ વિચારવા જેવી છે. નરસિંહ મહેતાની રચનાઓમાં મળતી સામગ્રીને આધારે સમાજજીવનના, આર્થિક જીવનના પ્રશ્નો પણ વિચારવા જોઈએ. આ બધાં મૂલ્યવાન સૂચનોને આવકારીએ અને તેની સાથે જ આ વિવેચકની પદ્ધતિમાં રહેલાં ભયસ્થાનોની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. દા. ત., ઉમાશંકર જોશીએ નરસિંહ મહેતા વિશે જે અભ્યાસલેખ લખ્યો તેના સંદર્ભે શ્રી પલાણનું આ વિધાન જુઓ 'હાલની તકે જ્યાં સુધી કોઈ નવી હસ્તપ્રત કે અન્ય પુરાવો ઉપલબ્ધ ન બને ત્યાં સુધી શ્રી જોશીનો અભ્યાસ એક યથાર્થ અભ્યાસ રહેશે. શ્રી જોશીને હાથે નરસિંહનું આવું ગૌરવશાળી અને તર્કશુદ્ધ ચિત્ર પામીને નિઃશંક આપણે ધન્ય થયા છીએ.' (પૃ. ૧૬)

શ્રી પલાણના આ સાચા નિષ્કર્ષ સાથે ગુજરાતી સાહિત્યનો પ્રત્યેક અભ્યાસી સંમત થશે. પણ આ નિષ્કર્ષ સુધી પહોંચવાની પ્રક્રિયા ક્યાં છે ? આ અભ્યાસને યથાર્થ ગૌરવશાળી, તર્કશુદ્ધ કહેવા માટેનાં કારણો, છેવટે સંક્ષેપમાં પણ, આપવાં જોઈએ. તેવી જ રીતે ધીરુ પરીખના અભ્યાસ માટે તેઓ કહે છે ખરા – 'આ એક સ્વસ્થ, સરળ અને હૂંફાળો અભ્યાસ છે.' (૧)

પણ ધીરુ પરીખે નરસિંહ મહેતા વિશે કરેલાં ચાર વિધાનોમાંથી ત્રણ વિધાનો જો અસ્વીકાર્ય હોય તો પછી આવા પ્રમાણપત્રનો અર્થ કયો ?

શ્રી પલાણે આ વિભાગમાં ઇ. એમ. ફોસ્ટર અને તોલ્સ્તોય જેવા પાશ્ચાત્ય સર્જકો વિશેના લેખ સમાવ્યા છે. ફોસ્ટર વિશેનો લેખ સાવ સ્થૂળ છે, તોલ્સ્તોય વિશેનો લેખ ગુજરાતી ભાષીઓ માટે જુદી રીતે મહત્ત્વનો છે. ગુજરાતી ભાષામાં તોલ્સ્તોયના પહેલા અનુવાદથી માંડીને છેક છેલ્લે સુધી થયેલા અનુવાદોની પ્રમાણભૂત માહિતી આપણને અહીંથી મળી રહે છે. આ રશિયન સર્જકની કળાનો આસ્વાદ કરાવવાનો આશય તેમણે રાખ્યો નથી. એ જ રીતે 'નર્મદ : અખંડ ગુજરાતનો ભધોયો' પ્રાસંગિક લેખ હોવા છતાં એ જમાનાના ગુજરાતનું વાસ્તવિક રાજકીય ચિત્ર અને ૧૯૬૦માં સ્થપાયેલ ગુજરાત રાજ્ય આ બંને અડખેપડખે મૂકીને નર્મદની દૂરંદેશિતાને બિરદાવવામાં આવી છે. શરદ્ચંદ્ર વિશેના લેખની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ શ્રી પલાણમાં ગર્ભિત રૂપે રહેલી સર્જકતાની ઝાંખી કરાવે છે પણ આપણને રહી રહીને લાગ્યા કરે કે વિવેચક મોકળે મને વાત કરતા નથી.

અભ્યાસલેખો અને ગ્રન્થસમીક્ષાઓ સમજાવતા બીજા વિભાગમાં 'લોકસાહિત્ય' અને 'ડોલરરાય માંકડના શોધકાર્યોની સમીક્ષા' જેવા મહત્ત્વના લેખો છે. આપણે ત્યાં વિપુલ પ્રમાણમાં લોકસાહિત્ય મળતું હોવા છતાં હજુ સુધી તેનું વૈજ્ઞાનિક સંશોધન થઈ નથી શક્યું. લોકસાહિત્યની કૃતિઓની પણ હસ્તપ્રતોની ચર્ચા જો લોકસાહિત્યના અભ્યાસીઓ કરતા હોય તો દેખીતું છે કે આપણે પાયાની વિભાવનાઓ જ સમજી શક્યા નથી. પરિણામે ખોટાં સંશોધનોને પી. એચ. ડી.ની ઉપાધિ અને ઇનામો પણ મળતાં રહે છે. શ્રી પલાણ લોકસાહિત્યના અભ્યાસી છે એટલે લોકસાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી વિશિષ્ટ સંજ્ઞાઓને વ્યાખ્યાયિત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને તે રીતે લોકસંસ્કૃતિ, લોકસાહિત્ય, લોકોક્તિ, લોકગીત, લોકવાર્તા, લોકગાથા, ગાથા, નારાશંસી, લોકનાટ્યને સમજાવવામાં આવ્યાં છે. મૂળભૂત સંજ્ઞાઓની સ્પષ્ટતાઓ થયા વિના ઝંપલાવનારાઓને વ્હેર એન્જલ્સ ફીઅર ટુ ટ્રેડ કહેવતની યાદ અપાવવી જોઈએ. આ લેખની સાથે જ 'લોકસાહિત્યનું ગાંધીવાદી મૂલ્યાંકન'–અને 'લોકવાર્તા આખરે અધ્યયનના પંથે' જેવી સમીક્ષાઓનો વિચાર કરવો જોઈએ. ગુજરાતી વિવેચનાનો મુખ્ય ઝોક આધુનિક સાહિત્ય તરફ રહ્યો હોવાએ કારણે પ્રાચીન–મધ્યકાલીન સાહિત્ય, લોકસાહિત્ય જેવા વિષયો ઉપર પૂરતું ધ્યાન અપાયું નથી. 'લોકસાહિત્ય આખરે શું છે. એની વિભાવના

સ્વરૂપ, પેટાસ્વરૂપ અને શિક્ષણ માટેનું માળખું કેવું હોઈ શકે ? 'આદિ આપણી સંમિત વિવેચનાના પડકારરૂપ પ્રશ્નો છે. જયમલ્લ પરમાર જેવા અભ્યાસીઓએ 'લોકસાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ' જેવો ગ્રંથ ગુજરાતને ધર્યો. આવા ગ્રંથમાં પણ ઘણી ત્રુટિઓ શ્રી પલાણની નજરે પડી છે. લોકસાહિત્યની ચર્ચા જુદી દિશામાં ફંટાતી લાગી છે. મૌલિક ચિંતનને બદલે પરોપજીવી ચર્ચા છે; લોકની વધારે પડતી પ્રશંસા છે; લોકસાહિત્ય અને ચારણી સાહિત્યને એક માનીને ચાલવામાં આવ્યું છે છતાં શ્રી પલાણ આ ગ્રન્થને છેવટે 'શકવર્તી પ્રકાશન' તરીકે ઓળખાવી દે છે, પણ આવા પ્રશંસાત્મક વિશેષણોને આગંતુક ગણી કાઢો તો આ સમીક્ષા ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે. આ જ કક્ષાની સમીક્ષા પુષ્કર ચંદરવાકરના 'લોકવાર્તા' ગ્રન્થની છે. ગુજરાતી લોકસાહિત્યનું દુર્ભાગ્ય કે પુષ્કર ચંદરવાકર જેવા લોકસાહિત્યમાં ડૂબેલા વિદ્વાનો લોકવાર્તા અને ચારણીવાર્તામાં રહેલા ભેદને ન પારખી શકે તથા લોકસાહિત્યને જો આધુનિક જમાનામાં લોકપ્રિય બનાવવું હોય તો તેમાં અમુક તત્ત્વો નહીં હોવાં જોઈએ એવી ભલામણ કરે અને એ જ તત્ત્વો લોકસાહિત્યનાં પ્રમાણભૂત તત્ત્વો હોય. આવી પાયાની વિસંગતિઓ ઉપર શ્રી પલાણ ધ્યાન દોરે છે, એ દોરે છે કારણ કે તેઓ આ વિષય જાણે છે; બીજું કારણ એ કે તેઓ સાહિત્યમાં વ્યક્તિને નહીં વિષયને કેન્દ્રમાં રાખે છે.

'ડોલરરાય માંકડનાં શોધકાર્યોની સમીક્ષા' લેખ એક બીજી રીતે આવકાર્ય છે. એમની કક્ષાના વિદ્વાન જો પરદેશમાં હોત તો થોડાં જ વર્ષોમાં તેઓ જગવિખ્યાત બન્યા હોત પણ ગુજરાતને જ એમનાં શોધકાર્યની અને તેના મહત્ત્વની પૂરતી જાણકારી નથી. ગુજરાતી વિવેચકો તો તેમને પુરાતત્ત્વવિદ તરીકે ઓળખે છે, જ્યારે વાસ્તવમાં તેઓ છે ભારતીય વિદ્યાવિદ. આવી નાની બાબત તરફ શ્રી પલાણ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. આના બે અર્થઘટન કરી શકાય. કાં તો આપણને ડોલરરાય માંકડના અર્પણની કશી ખબર નથી કાં તો પુરાતત્ત્વવિદ અને ભારતીય વિદ્યાવિદ શબ્દોના અર્થભેદની ખબર નથી.

આ વિભાગમાં આવતી કેટલીક સમીક્ષાઓ પાંખી નીવડી છે. દર્શકકૃત 'વારસો અને વૈભવ'ને તેઓ મહત્ત્વના ગ્રંથ તરીકે ઓળખાવે છે પણ ગ્રંથના જમાપાસાંની વાત ઓછી આવે છે, એના ઉધારપાસાંની વાત વધારે છે. પરિણામે દર્શકની વિશિષ્ટ પ્રતિભા આપણી આગળ મૂર્ત થઈ શકતી નથી. ધીરેન્દ્ર મહેતાની 'અદૃશ્ય' નવલકથાની સમીક્ષા દ્વારા નવલકથાકળાનો પરિચય થતો નથી, તેવી જ રીતે વસુબહેન ભટ્ટની વાર્તાઓની ઉત્તમતા પણ આપણે

સારે મૂર્ત થતી નથી. આ સમીક્ષાની સરખામણીમાં' ત્રણ નવલકથાઓ : એક તુલના' સમીક્ષા સારી બની છે. અહીં સુરેશ જોષી કૃત 'મરણોત્તર', રાધેશ્યામ શર્માકૃત 'સ્વપ્નતીર્થ' અને કિશોર જાદવકૃત 'નિશાચક્ર'ની સમાનતા–અસમાનતાઓની ચર્ચા સાંકળી લીધી છે.

સુરેશ જોષીની 'મરણોત્તર' નવલકથામાં શિવરામ કારન્થની 'મૃત્યુ પછી'-ના સંસ્કાર હોવાની સંભવના તેમણે વ્યક્ત કરી છે પણ આ લખનાર સુરેશ જોષી સાથેની નિકટતાનાં રૂએ કહી શકે છે કે, 'મૃત્યુ પછી' નવલકથા સુરેશ જોશીએ જોઈ પણ ન હતી. 'નિશાચક્ર'માં શ્રી પલાણને 'મરણોત્તર'ના પડઘા સંભળાયા છે રાધેશ્યામ શર્મા વધારે પડતા ગાણિતિક લાગ્યા છે; અને સુરેશ જોષી પોતાના દર્શનને અનુરૂપ સ્વરૂપનું સર્જન હજુ સુધી કરી શક્યા નથી. —આવા અભિપ્રાયો શ્રી પલાણની અને નિર્ભીકતાનો પરિચય કરાવી જાય છે.

આ સિવાયની અન્ય સમીક્ષાઓ સામાન્ય પ્રકારની છે. ગ્રંથસ્થ સ્વરૂપમાં ન આવે તો પણ ચાલે એવી બીજી સમીક્ષાઓ વિવેચકના વ્યક્તિત્વનો ઉઘાડ કરી શકતી નથી. શ્રી પલાણ જેવા તો માને છે કે 'ગુજરાતી સાહિત્ય સૌથી વધુ ઊણું છે સાંસ્કૃતિક ચિંતનના અભાવે.' તો એમના જેવાએ આ વિષયની આસપાસ વધારે કામ કરવું જોઈએ જેથી આપણને સળંગ ગ્રંથ પણ અધિકારી વ્યક્તિ પાસેથી પ્રાપ્ત થાય.

આ ગ્રંથનો 'કાવ્યાસ્વાદ' વિભાગ એક અણધારી પ્રાપ્તિ છે. આ વિભાગમાં તેમણે લાભશંકર ઠાકરકૃત 'તડકો', રાજેન્દ્ર શુક્લકૃત 'અંધારું લ્યો', ભાનુપ્રસાદ પંડ્યાકૃત 'રૂઇના રેલા', મનોજ ખંડેરિયાકૃત 'વનનાં બપોર' જેવાં કાવ્યોનો આસ્વાદ કરાવ્યો છે. કાવ્યકૃતિઓનાં મર્મને પામવામાં શ્રી પલાણ સફળ થયા છે. આ પ્રકારના આસ્વાદો તેઓ વિશેષ માત્રામાં આપે તેવી અપેક્ષા રાખીએ તો કશું ખોટું નથી. સાવ બેહૂદા અને છાપગ્રાહી ભૂમિકાએ સરી પડેલા આસ્વાદોવાળા વાતાવરણમાં આવા આસ્વાદો વધારે આવકાર્ય લેખાય.

છેલ્લા વિભાગમાં દુહો, મુક્તક, ચોપાઈ જેવાં સ્વરૂપોની ઐતિહાસિક ભૂમિકાએ રહીને ચર્ચા કરી છે. આ ચર્ચાઓ કૃતિઓના નમૂનાઓને ધ્યાનમાં રાખીને થાય તો ગુજરાતી વાચકોને વિશેષ લાભ થાય. આ પ્રકારના ગ્રંથોને જ સરકારે આર્થિક સહાય આપવી જોઈએ. બાકી સાવ સામાન્ય કક્ષાનાં પુસ્તકોને એવી સહાય એટલે કુપાત્રે દાન. શ્રી નરોત્તમ પલાણ પાસેથી નવા ગ્રન્થો

મળતા રહે એ અપેક્ષા.

*   *   *

આધુનિકતા વિશે ગુજરાતી ભાષામાં હજુ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ બહાર પડ્યો નથી એ ઘટના કરુણ આશ્ચર્ય ઉપજાવે છે. સુમન શાહે જાહેરાત કરી છે કે તેઓ આ વિશે એક પુસ્તક બહાર પાડવાના છે. જે સદીના આરંભથી આધુનિકતાનાં મંડાણ થયાં તે સદી હવે પૂરી થવાની તૈયારી કરે છે અને ખબર નહીં નવી સદીમાં જ્યારે આપણે પગ માંડીશું ત્યારે ક્યા પ્રકારના મૂલ્યબોધ પ્રગટશે અને આપણી આ ઐતિહાસિક બની ગયેલી આધુનિકતા સામે વિદ્રોહ કરીને ક્યા સાહિત્ય માટેનો શંખધ્વનિ નવા સર્જકો વગડશે? પણ એનો શંખધ્વનિ બુલંદ બને તે પહેલાં આ આધુનિકતાની ચર્ચાવિચારણા યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં થવી જોઈએ—જરા નિર્મમ બનીને; આધુનિકતા પ્રત્યેના રાગદ્વેષથી દૂર સરીને. ભોળાભાઈ પટેલ આવા એક અધિકારી છે, બંગાળી, અસમિયા, હિંદી, અને ગુજરાતી સાહિત્યના અભ્યાસી અને એ રીતે સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન માટે અત્યન્ત સુપાત્ર વ્યક્તિ. વિશેષમાં ભળે સંવેદનશીલ ગદ્ય; સાહિત્યની નૂતનતાને આવકારવાની તત્પરતા અને છતાં પ્રાચીનતા, મધ્યકાલીનતાનો પરિહાર ન કરવાની વિવેકબુદ્ધિ. 'આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા'* ગ્રન્થ આમ આવકાર્ય બને છે. ગ્રન્થનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત કરવાથી વિષયની ચર્ચા વ્યવસ્થિત રીતે કરી શકાય એટલે પોતાની વાત કવિતા પૂરતી કરવામાં કશું ખોટું નથી. ઊંડાણને ભોગે પ્રાપ્ત થતા વ્યાપનો કશો અર્થ નથી. આમ તો દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટીના આમંત્રણથી ૨૬, ૨૭, ૨૮ ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૫ના દિવસો દરમિયાન આપેલાં ત્રણ વ્યાખ્યાનો અહીં કેન્દ્રમાં છે, તે ઉપરાંત બંગાળી તથા અસમિયા કવિતાના સંદર્ભે આધુનિકતાની ચર્ચા કરતા બે લેખ સમાવવામાં આવ્યા છે. આ રીતે એક જ ગાળાના ત્રણ પ્રાન્તીય સાહિત્યને અડખેપડખે મૂકીને તુલના માટેની એક તક આપવામાં આવી છે અને સાથે સાથે ભારતીય સાહિત્યની છબિ ઉપસાવવાનો એક પ્રશસ્ય પ્રયત્ન પણ કરવામાં આવ્યો છે.

ભારતમાં આવેલી આધુનિકતા, પૂર્વ આધુનિકતા કે અર્વાચીનતા નિઃશંક રીતે પશ્ચિમની દેન છે. આપણા અર્વાચીન સાહિત્યને પ્રેરણા પૂરી પાડવામાં અંગ્રેજી સાહિત્ય અને આધુનિક સાહિત્યને પ્રેરણા આપવામાં યુરોપીય–અમેરિકી

* 'આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા' લે. ભોળાભાઈ પટેલ આર. આર. શેઠની કું; પ્રથમ આવૃત્તિ–માર્ચ ૧૯૮૭; પૃ. ૧૫૯; મૂલ્ય–રૂપિયા ચાળીસ.

સાહિત્ય કેન્દ્રમાં હતાં. એટલે ભારતીય આધુનિકતાની વાત કરતી વખતે એ સાહિત્યની ચર્ચા અનિવાર્યપણે થાય જ. આધુનિકતાની ચર્ચા કરતા પ્રમાણભૂત ગ્રન્થેઃ મલ્કમ બ્રેડબરી સંપાદિત 'મોડર્નિઝમ', ઈરવિંગ હો સંપાદિત 'લીટરરી મોડર્નિઝમ'નો આધાર લઈને ભોળાભાઈ પટેલે આધુનિકતાની ચર્ચા કરી છે. આ ઉપરાંત જેઓ આ વિશે વધુ ગંભીર પ્રકારની જાણકારી મેળવવા માગતા હોય તેમણે રિચાર્ડ એલમાનનું એક વિશિષ્ટ સંપાદન 'ધ મોડર્ન ટ્રેડીશન' અવશ્ય જોવું.

પ્રથમ વ્યાખ્યાનમાં આધુનિકતા વિશેનો સંજ્ઞાવિચાર, આધુનિકતાનાં પ્રભાવક બળો, આવાંગાર્દ, પ્રતીકવાદ, ઘનવાદ, ભવિષ્યવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ દાદાવાદ, અતિયથાર્થવાદ વગેરેની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. આધુનિકતા અને સમકાલીનતા; પરંપરા અને આધુનિકતા; આધુનિકતા અને દુર્બોધતા; આધુનિકતા અને ચિરંતનતા જેવા પ્રશ્નો અહીં વિચારવામાં આવ્યા છે; આધુનિકતા સંજ્ઞાનો બેવડો અર્થ છે. વર્ણનાત્મક અને મૂલ્યવાચક. આ બે વચ્ચેનો ભેદ સમજાવવા માટે ભોળાભાઈ પટેલ પશ્ચિમના સર્જકો, વિચારકોની મદદ લે છે. પ્રથમ વ્યાખ્યાનનો વ્યાપ એટલો બધો મોટો છે કે એના દરેકે દરેક મુદ્દા વિશે દીર્ઘ લેખો લખો તો પણ ઓછા પડે. આ સ્થિતિમાં ભોળાભાઈ પટેલની ચર્ચા ઊંડાણવાળી બનવાને બદલે વધુ વ્યાપક બનવા માંડે છે. આગળ આપણે જોયું કે વિષયને મર્યાદિત કરીએ તો જ ઊંડાણ શકય બને. પણ આધુનિક વિચારવલણોને સમજવા–સમજાવવા માટે આ બધી જાણકારી અનિવાર્ય છે. ધારો કે ગુજરાતી વાચક અતિ યથાર્થવાદ, પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ વિશે સામાન્ય માહિતી ગુજરાતી ભાષામાં મેળવવા માગતો હોય તો તેની પાસે છે ખરી? એટલે પછી આ પ્રકારના પુસ્તકની યોજના વિચારાય ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે ગ્રંથકારને આવા બધા મુદ્દા વિશે જેટલી માહિતી પ્રાપ્ત હોય તે બધી ધરી દેવાનું મન થાય. એટલે સપાટી પરની ચર્ચાને ચલાવી લેવી પડે. અહીં થોડો અસંતોષ બીજા પ્રકારનો છે. ભોળાભાઈ પટેલ જાણે અહેવાલ આપે છે. પોતાના મત, અભિપ્રાય જણાવતા નથી. આમ છતાં કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દા છેડવામાં આવ્યાં છે. દા. ત., કોઈ હોમર અને કાલિદાસમાં આધુનિકતા જુએ ત્યારે એનો અર્થ શો થાય? હોમર અને કાલિદાસમાં આધુનિકોને પણ સ્પર્શે એવું કશું ચિરંતન તત્ત્વ છે; એ ચિરંતર તત્ત્વ જ અત્યારની કહેવાતી આધુનિક રચનાઓથી સાચી આધુનિક રચનાઓને જુદી પાડી બતાવશે. અહીં

આ પ્રશ્નની ભીતર જવાને અવકાશ હતો અને એને નિમિત્તે ક્ષણિકતા શાશ્વતી, સમસામયિકતા–ચિરંતનતાના પ્રશ્નો વિચારી શકાત; એવી જ રીતે આધુનિકતાને ઘડતી તાત્ત્વિક વિચારણાઓ–ફ્રૉઈડ, ડાર્વિન, આઈન્સ્ટાઈન, નિત્શેની વિચારણાઓ–ની ભીતર સુધી પહોંચી શકાત.

જુદા જુદા વાદની ચર્ચાની સમાન્તરે જે તે વાદની ઘોષણાપત્ર બની ગયેલી કૃતિઓનો પરિચય ઉમેરાયો હોત તો આ પુસ્તકની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા વધારે સંગીન બનત, ભોળાભાઈએ આધુનિકતાની પરંપરા વિશે આગળ ચર્ચા કરી જ છે અને જો એનાં વધારે દૃષ્ટાંતો તેમણે આપ્યા હોત તો આધુનિકતાની પરંપરા પણ કેટલી જૂની છે તેનો ખ્યાલ વાચકને આવ્યો હોત. દા. ત., પ્રતીકવાદની ચર્ચા કરતી વખતે કલા ખાતર કલાના વાદની, કલાની સ્વયંપર્યાપ્તતાની વાત કરવામાં આવી છે પરંતુ શું આ પ્રતીકવાદીઓની દેન હતી? એના સગડ મેળવવા માટે પાછા પગલે કાન્ટ સુધી પહોંચવું પડે. તેવી જ રીતે કવિતા સંગીતની કોટિએ પહોંચવી જોઈએ એવી માલાર્મેકથિત વાત માટે શોપનહાવર સુધી પહોંચવું પડે.

બીજું વ્યાખ્યાન ગુજરાતી કવિતાના સંદર્ભે છે. એક ચર્ચાસ્પદ ભૂમિકાની માંડણી ભોળાભાઈ પટેલ કરે છે. ગુજરાતીમાં આધુનિકતાનો આરંભ ક્યાંથી થયો? શુદ્ધ કવિતાને માલાર્મે, વાલેરીએ મહત્ત્વ આપ્યું અને તેની હિમાયત કરી. આને આધુનિકતાનું લક્ષણ જો કહી શકાય તો પ્રહ્લાદ પારેખના 'બારી બહાર' સંગ્રહમાં છે; જો આંતરરાષ્ટ્રીયતા આધુનિકતાનું લક્ષણ ગણાતી હોય તો તે હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટમાં છે; કલ્પનપ્રાધાન્ય એનું લક્ષણ ગણાતી હોય તો રાજેન્દ્ર શાહમાં છે; અને છતાં ભોળાભાઈ પટેલ આ બધાનો નિર્દેશ કરીને આમાંના કોઈને આધુનિક કહેવા તૈયાર નથી તે ઘણું સૂચક છે. તેમને મતે આધુનિકતાનો પ્રથમ ઉન્મેષ નિરંજન ભગતના 'પ્રવાલ દ્વીપ'માં જોવા મળે છે. અને નિરંજન ભગતને પગલે પગલે હસમુખ પાઠક પ્રિયકાન્ત મણિયાર વગેરેમાં આધુનિકતાનાં મંડાણ થાય છે. પરંતુ આધુનિકતાનો જબરજસ્ત જુવાળ સુરેશ જોષીના આગમનથી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવે છે. પહેલા વ્યાખ્યાનમાં ભોળાભાઈ પટેલ સ્વમતાગ્રહો સ્વકીય અર્થઘટનોને બાજુ પર રાખીને ચાલ્યા હતા પરંતુ આ વ્યાખ્યાનમાં તેઓ એ બધું પ્રગટ કરે છે. સુરેશ જોષીને તેઓ મોટા ગજાના કવિ તરીકે સ્વીકારવાને બદલે તેઓ ઈનોવેટર તરીકે ઓળખાવે છે; ક્ષિતિજના સંપાદન દ્વારા અને વ્યાખ્યાનો

દ્વારા તેઓ આધુનિકતાના ભારે પ્રસારક બની શક્યા હતા એટલું તો ભોળાભાઈ સ્વીકારે છે; કવિકર્મની, રૂપરચનાની ભારે સ્થાપના થઈ; રવીન્દ્રનાથની સાથે જ જીવનાનન્દ દાસ પણ ગુજરાતી ભાષામાં આવ્યા.

ત્રીજા વ્યાખ્યાનમાં કેટલાક ગુજરાતી કવિઓની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. એ રીતે નિરંજન ભગતના 'ગાયત્રી' કાવ્યની ચર્ચા ગુજરાતી વિવેચનમાં કદાચ પહેલીવાર સરખી રીતે થવા પામી છે. નિરંજન ભગતનાં આ રચના કેવી રીતે સંદેહથી શરૂ થઈ, પ્રાર્થનામાં પરિણમે છે અને એ પ્રાર્થનાનો ભાવ આધુનિક કવિતામાં જે નૈરાશ્યબોધ છે, આસ્થાહીનતા છે તેનાથી જુદો પડે છે એની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ઉમાશંકર જોશીની 'છિન્નભિન્ન છું' વિશે ચર્ચા કરતાં લેખક કહે છે : 'ઉમાશંકરની સમગ્ર સર્જક અભિજ્ઞતાના મૂળમાં છે કશીક ધર્મચેતના, કશીક આધ્યાત્મિક જે માનવમૂલ્યોના સ્વીકાર સાથે અભિન્ન છે. પણ આપણને લાગે છે કે આધુનિકતાની આ બધી કૃતિલક્ષી ચર્ચા અહીંથી કથળવા માંડે છે. સુરેશ જોશીના 'હું'ની ચર્ચામાં ભાષકર્મની થોડી સંતોષપ્રદ માંડણી વળી 'માણસની વાત'માં અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને 'જટાયુ' કાવ્યમાં તો લગભગ કાવ્યાનુવાદ જેવું જ જોવા મળે છે. ખરેખર તો લાભશંકર, શેખ અને સિતાંશુની રચનાઓના સંદર્ભમાં વધુ સારી રીતે આધુનિકતાની ચર્ચા કરી શકાય.

ચોથા લેખમાં બંગાળી કવિતામાં જોવા મળતી આધુનિકતાની ચર્ચા ડૉ. દીપ્તિ ત્રિપાઠીના 'આધુનિક બાંગ્લા પરિચય' (૧૯૫૯)ને આધારે કરવામાં આવી છે. સામાન્ય વાચકને કદાચ આઘાત વાગે કે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવાનો વિરોધ કલ્લોલ જૂથના કવિઓને કરવો પડ્યો હતો. પરંતુ સાહિત્યના ઇતિહાસની સૂક્ષ્મ ગતિવિધિઓ જાણનારને એવો આઘાત ન લાગે. કલ્લોલ જૂથના કવિઓને રવીન્દ્રનાથની પોચી, મુદુ કવિતાનો ખપ ન હતો; તીક્ષ્ણ, તીવ્ર કવિતાની નિજી અનિવાર્યતા હતી. બંગાળી કવિતામાં આધુનિકતાનો ઉન્મેષ છેક ૧૯૨૫માં જોવા મળે છે એ રીતે જોઈએ તો આપણી ગુજરાતી કવિતા આધુનિકતા પ્રગટાવવામાં કેટલી પાછળ હતી તેનો ખ્યાલ આવે. એ ગાળામાં આપણે ત્યાં તો કાયા ભગતની કડવી વાણી અને વિશ્વશાંતિ રચાયાં હતાં. એટલું જ નહીં, વિશ્વકવિતા ઉપર પ્રભાવ પાડી જનારા બોદલેર પર બુદ્ધદેવ બસુએ ૧૯૩૧માં ગ્રન્થ આપ્યો હતો. ભોળાભાઈના આ લેખની સાથે સુરેશ જોષીએ

આ પ્રશ્નની ભીતર જવાને અવકાશ હતો અને એને નિમિત્તે ક્ષણિકતા શાશ્વતી, સમસામયિકતા–ચિરંતનતાના પ્રશ્નો વિચારી શકાત; એવી જ રીતે આધુનિકતાને ઘડતી તાત્ત્વિક વિચારણાઓ–ફ્રોઈડ, ડાર્વિન, આઈન્સ્ટાઈન, નિત્શેની વિચારણાઓ–ની ભીતર સુધી પહોંચી શકાત.

જુદા જુદા વાદની ચર્ચાની સમાન્તરે જે તે વાદની ઘોષણાપત્ર બની ગયેલી કૃતિઓનો પરિચય ઉમેરાયો હોત તો આ પુસ્તકની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા વધારે સંગીન બનત, ભોળાભાઈએ આધુનિકતાની પરંપરા વિશે આગળ ચર્ચા કરી જ છે અને જો એનાં વધારે દૃષ્ટાંતો તેમણે આપ્યા હોત તો આધુનિકતાની પરંપરા પણ કેટલી જૂની છે તેનો ખ્યાલ વાચકને આવ્યો હોત. દા, ત., પ્રતીકવાદની ચર્ચા કરતી વખતે કલા ખાતર કલાના વાદની, કલાની સ્વયં-પર્યાપ્તતાની વાત કરવામાં આવી છે પરંતુ શું આ પ્રતીકવાદીઓની દેન હતી ? એના સગડ મેળવવા માટે પાછા પગલે કાન્ટ સુધી પહોંચવું પડે. તેવી જ રીતે કવિતા સંગીતની કોટિએ પહોંચવી જોઈએ એવી માલાર્મેકથિત વાત માટે શોપનહાવર સુધી પહોંચવું પડે.

બીજું વ્યાખ્યાન ગુજરાતી કવિતાના સંદર્ભે છે. એક ચર્ચાસ્પદ ભૂમિકાની માંડણી ભોળાભાઈ પટેલ કરે છે. ગુજરાતીમાં આધુનિકતાનો આરંભ ક્યાંથી થયો ? શુદ્ધ કવિતાને માલાર્મે, વાલેરીએ મહત્ત્વ આપ્યું અને તેની હિમાયત કરી. આને આધુનિકતાનું લક્ષણ જો કહી શકાય તો પ્રહ્‌લાદ પારેખના 'બારી બહાર' સમહમાં છે; જો આંતરરાષ્ટ્રીયતા આધુનિકતાનું લક્ષણ ગણાતી હોય તો તે હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટમાં છે; કલ્પનપ્રાધાન્ય એનું લક્ષણ ગણાતી હોય તો રાજેન્દ્ર શાહમાં છે; અને છતાં ભોળાભાઈ પટેલ આ બધાનો નિર્દેશ કરીને આમાંના કોઈને આધુનિક કહેવા તૈયાર નથી તે ઘણું સૂચક છે. તેમને મતે આધુનિકતાનો પ્રથમ ઉન્મેષ નિરંજન ભગતના 'પ્રવાલ દ્વીપ'માં જોવા મળે છે. અને નિરંજન ભગતને પગલે પગલે હસમુખ પાઠક પ્રિયકાન્ત મણિયાર વગેરેમાં આધુનિકતાનાં મંડાણ થાય છે. પરંતુ આધુનિકતાનો જબરજસ્ત જુવાળ સુરેશ જોષીના આગમનથી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવે છે. પહેલા વ્યાખ્યાનમાં ભોળાભાઈ પટેલ સ્વમતાગ્રહો સ્વકીય અર્થઘટનોને બાજુ પર રાખીને ચાલ્યા હતા પરંતુ આ વ્યાખ્યાનમાં તેઓ એ બધું પ્રગટ કરે છે. સુરેશ જોષીને તેઓ મોટા ગજાના કવિ તરીકે સ્વીકારવાને બદલે તેઓ ઈનોવેટર તરીકે ઓળખાવે છે; ક્ષિતિજના સંપાદન દ્વારા અને વ્યાખ્યાનો

દ્વારા તેઓ આધુનિકતાના ભારે પ્રસારક બની શકયા હતા એટલું તો ભોળાભાઈ સ્વીકારે છે; કવિકર્મની, રૂપરચનાની ભારે સ્થાપના થઈ; રવીન્દ્રનાથની સાથે જ જીવનાનન્દ દાસ પણ ગુજરાતી ભાષામાં આવ્યા.

ત્રીજા વ્યાખ્યાનમાં કેટલાક ગુજરાતી કવિઓની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. એ રીતે નિરંજન ભગતના 'ગાયત્રી' કાવ્યની ચર્ચા ગુજરાતી વિવેચનમાં કદાચ પહેલી વાર સરખી રીતે થવા પામી છે. નિરંજન ભગતની આ રચના કેવી રીતે સંદેહથી શરૂ થઈ, પ્રાર્થનામાં પરિણમે છે અને એ પ્રાર્થનાનો ભાવ આધુનિક કવિતામાં જે નૈરાશ્યબોધ છે, આસ્થાહીનતા છે તેનાથી જુદો પડે છે એની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ઉમાશંકર જોશીની 'છિન્નભિન્ન છું' વિશે ચર્ચા કરતાં લેખક કહે છે : 'ઉમાશંકરની સમગ્ર સર્જક અભિજ્ઞતાના મૂળમાં છે કશીક ધર્મચેતના, કશીક આધ્યાત્મિક જે માનવમૂલ્યોના સ્વીકાર સાથે અભિન્ન છે. પણ આપણને લાગે છે કે આધુનિકતાની આ બધી કૃતિલક્ષી ચર્ચા અહીંથી કથળવા માંડે છે. સુરેશ જોશીના 'હું'ની ચર્ચામાં ભાષકર્મની થોડી સંતોષપ્રદ માંડણી વળી 'માણસની વાત'માં અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને 'જટાયુ' કાવ્યમાં તો લગભગ કાવ્યાનુવાદ જેવું જ જોવા મળે છે. ખરેખર તો લાભશંકર, શેખ અને સિતાંશુની રચનાઓના સંદર્ભમાં વધુ સારી રીતે આધુનિકતાની ચર્ચા કરી શકાય.

ચોથા લેખમાં બંગાળી કવિતામાં જોવા મળતી આધુનિકતાની ચર્ચા ડૉ. દીપ્તિ ત્રિપાઠીના 'આધુનિક બાંગ્લા પરિચય' (૧૯૫૯)ને આધારે કરવામાં આવી છે. સામાન્ય વાચકને કદાચ આઘાત લાગે કે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવાનો વિરોધ કલ્લોલ જૂથના કવિઓને કરવો પડયો હતો. પરંતુ સાહિત્યના ઇતિહાસની સૂક્ષ્મ ગતિવિધિઓ જાણનારને એવો આઘાત ન લાગે. કલ્લોલ જૂથના કવિઓને રવીન્દ્રનાથની પોચી, મૃદુ કવિતાનો ખપ ન હતો; તીક્ષ્ણ, તીવ્ર કવિતાની નિજી અનિવાર્યતા હતી. બંગાળી કવિતામાં આધુનિકતાનો ઉન્મેષ છેક ૧૯૨૫માં જોવા મળે છે એ રીતે જોઈએ તો આપણી ગુજરાતી કવિતા આધુનિકતા પ્રગટાવવામાં કેટલી પાછળ હતી તેનો ખ્યાલ આવે. એ ગાળામાં આપણે ત્યાં તો કાયા ભગતની કડવી વાણી અને વિશ્વશાંતિ રચાયાં હતાં. એટલું જ નહીં, વિશ્વકવિતા ઉપર પ્રભાવ પાડી જનારા બોદલેર પર બુદ્ધદેવ બસુએ ૧૯૩૧માં ગ્રન્થ આપ્યો હતો. ભોળાભાઈના આ લેખની સાથે સુરેશ જોષીએ

'પરકીયા' કાવ્યાનુવાદમાં આધુનિક બંગાળી કવિઓની પ્રતિનિધિરૂપ જે રચનાને મૂકી છે તેને જોવાથી આ કવિતાનો વિશેષ ખ્યાલ આવી શકે.

છેલ્લા લેખમાં અસમિયા કવિતાની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. બંગાળી કવિતામાંથી પ્રભાવ ઝીલીને રચનાર આ કવિઓની ચર્ચા સદૃષ્ટાન્ત થઈ હોવાથી મોટા ભાગના ગુજરાતી વાચકોને એ ગમશે.

આ પુસ્તકના પૂરક ગ્રન્થ તરીકે બંગાળી અને એવી બીજી સમૃદ્ધ સાહિત્ય રચનાઓ ધરાવતી ભાષાઓમાંથી અનુવાદિત કૃતિઓના સંચયો જો આપણને પ્રાપ્ત થાય તો પાશ્ચાત્ય સાહિત્યની સમાંતરે ભારતીય સાહિત્યનો પરિચય પણ વિસ્તરતો જશે એમાં કોઈ શંકા નથી.

— શિરીષ પંચાલ

રસજ્ઞ ભાવકના આસ્વાદો*

આજે કવિતાનો આસ્વાદ કરાવવો એ હાથવગી પ્રવૃત્તિ થઈ ગઈ છે. કવિતાને કેન્દ્ર બનાવી તેના પરિઘ પર મનફાવે તે લીલા કરી શકાય છે. કવિતા બાજુ પર રહી જાય છે અને તે નિમિત્તે પોતાને ગમતી વૃત્તિઓ, માન્યતાઓ ઇત્યાદિનુ છાપખાઉ વિવરણ થયા કરે છે. વધારે પડતું અથવા તો બીજું જ વાંચવાની અને ન હોય તે શોધી કાઢી વાંચવાની ક્રિયા પણ ઘણીવાર સમાંતરે ચાલતી હોય છે. કવિતાનાં રસસ્થાનો શોધી, તેની અનેકાર્થતા, કાવ્ય સિદ્ધ કરવા માટે કવિએ કરેલા રચનારીતિના પ્રયોગો અને તેનું કાવ્યમાં પ્રગટ થતું પરિણામ ઈત્યાદિની તપાસ કરવાની હોય. કાવ્યનો મુખ્ય વિષય અથવા તો તેમાં વર્ણવાયેલો ભાવ, અભિવ્યક્તિની કઈ કઈ છટાથી, તેની કલાત્મકતા સાથે તે ભાવ સિદ્ધ થયો છે તેની ભૂમિકા કે સમજ આસ્વાદકે આપવાની હોય છે. આ ઉપરાંત સંપન્ન ભાવકની રુચિને કાવ્યના ભાવપ્રકાશમાં રસવતી અને તેજસ્વિની બનાવવાની હોય. કવિતાનાં વાચનના અનેક કેન્દ્રો હોય, ભાવને ભાવને, સમય અને ઇતિહાસના સંદર્ભમાં કૃતિની અર્થદ્યુતિના કેટલાંયે અણજાણ ક્ષેત્રોનો આશ્ચર્યવત્ પરિચય થાય અને તે દ્વારા કવિતા, જુદા જ સંદર્ભે વાચકને રચતી આવે. જે કૃતિ–પાઠ છે તે ભાવનની આ ક્ષણને

* નિશ્યેના મહેલમાં—ઉમાશંકર જોશી, સસ્તું સાહિત્ય વર્ધક કાર્યાલય, અમદાવાદ, આવૃતિ પહેલી ૧૯૮૬, કિંમત રૂ. ૮–૫૦.

કેવી રીતે અજવાળે, તે દ્વારા ભાવક જે 'આનંદ'નો અનુભવ કરે છે તેનો તથા આસ્વાદકની મુકુરીભૂત ચેતનાનો પરિચય પણ આ નિમિત્તે મળવો જોઈએ.

ઉમાશંકર જોશીકૃત 'નિશ્ચેના મહેલમાં' કવિતાના આસ્વાદનું પુસ્તક વાંચતા, આસ્વાદકની ઉત્તમ ભાવન શક્તિનો, તેની નિજી મુદ્રા સાથે પરિચય થાય છે. અહીં વીસ ભજનોનું અને પ્રાર્થનાકાવ્યોનું આસ્વાદમૂલક વિવરણ કરવામાં આવ્યું છે. આસ્વાદક કાવ્ય-મર્મજ્ઞ છે, કાવ્યનાં રસસ્થાનો તે સહજ-પણે ચીંધી બતાવે છે કવિની ભાષા, અલંકાર યોજના, મૂર્ત શબ્દયોજના દ્વારા સાકાર થતું ભાવવિશ્વ સરળ વાણીમાં, વિવેચનની ચાલુ સંજ્ઞાઓને દૂર હડસેલી, કરાવી શકે છે. અહીં આપણી મધ્યકાલીન રચનાઓ તથા અર્વાચીન કવિતાની કેટલીક રચનાઓ, એક સિંધી, એક બંગાળી અને હિન્દી રચના તેમ જ બે અંગ્રેજી અનુવાદો વિશેના આસ્વાદમૂલક પ્રતિભાવો રજૂ થયા છે. આ આસ્વાદો વાંચતા સ્થળ અને સમયનો ભેદ જાણે કે ભુંસાઈ જાય છે. શુદ્ધ વર્તમાનની ક્ષણના બિન્દુ પર તે ભાવકને લવે છે. મધ્યકાલીન પરંપરા કે ઇતિહાસને દર વખતે જાણવાં આવશ્યક નથી. ઘણી વાર તેની જાણકારી વ્યવધાન બની શકે, સેતુ નહીં. આ નિમિત્તે પાંડિત્ય પોષી શકાય, કેશિકી પૃથક્કરણ થઈ શકે અને કવિતા જોડે અંતર પણ કેળવી શકાય. આ આસ્વાદો વાંચતાં સાંસ્કૃતિક સાપેક્ષતા વાદ કે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ ભાગ્યે જ, વચ્ચે, અવરોધક તરીકે આવે છે. અલબત્ત આસ્વાદક પરંપરાથી સજ્જ છે, તેનો વિનિયોગ કૃતિને તપાસ-વાની નવી દૃષ્ટિ આપે છે. પરમ્પરા, અધ્યાસો ઇત્યાદિની જ્યારે કૃતિ જોડે દૃષ્ટિ મળી છે ત્યારે સમયનાં આવરણો દૂર થયાં છે. અખાએ વિશિષ્ટ રીતે કહ્યું છે :

જ્ઞાન ગગનમાં નોહો દેશકાળ
એ તો અખા અણજાણ્યા બોલે આળ

(ભાષા અંગ)

અહીં પસંદ કરાયેલી રચનાઓમાં દરેક કવિએ કશુંક ને કશુંક કહેવાનું છે. દરેક કવિતા આમ પણ કશુંક કહેતી જ હોય છે, રીત અલગ અલગ હોઈ શકે. અહીં ભક્તિ, ઉપદેશ, નીતિ, ધૈર્ય, કુટિલતાથી બચવાની આજીજી, દીનતા, દીપ્તિ ને પ્રગલ્ભતાના અનેક અવાજો ભળેલા છે. આ કવિઓ કશુંક કહે છે, ઉપદેશ આપે છે તે માટે કવિતા બનતી નથી તેમ કહેવું યોગ્ય નથી, તો તો આખી પરંપરા જ નષ્ટ થઈ જાય. આટલા બધા સમયના અંતર પછી પણ

તે મારી આજને સ્પર્શી જતી હોય તો તેમાં જે કંઈ છે તે શું છે તે મારે શોધી કાઢવું જોઈએ. આ કવિતાઓ માણસ અને તેના મનની વૃત્તિઓની, માનવ સંવેદનના વિવિધ ફલકોની કેવા ઊંડાણથી વાત કરે છે તે આસ્વાદકે દર્શાવી આપ્યું છે. આ કવિતામાં દેખાતી સરળતા સંકુલતાથી સભર છે, 'દિલમાં દીવો કરો' 'નિશ્ચેના મહેલમાં', 'અમૃત વહેલિયું', નિર્મલ કે બલ...', 'નયણાંની આળસ', 'હજીયે...', ઈત્યાદિ કવિતાના રૂપકોને આસ્વાદક માર્મિકતાભર્યા ઊંડાણથી પ્રગટ કરે છે. આસ્વાદકનો વાતચીતનો લહેકો, તેની નાટયાત્મકતા, ભાવક સાથે વચ્ચે વચ્ચે આવતી વાતચીતના સ્વર, કોઈ ઘટના કે પ્રસંગ સાથેનું અનુસંધાન, 'ગીતા', 'મહાભારત', સંસ્કૃત પરમ્પરા-ઓમાંથી આવતાં શબ્દઝૂમખાં ને તે નિમિત્તે પ્રગટ થતું અધ્યાસો તથા સ્મૃતિનું વિશ્વ, આ બધાં ભાવકની ચેતનાને ખીલવી દે છે. આ આસ્વાદોનો ગુણપક્ષ છે. કાવ્યનાં રસસ્થાનો તેઓ સહજતાથી ખોલી આપે છે. દરેક ભજન–કવિતાની ખૂબી લાઘવથી, પ્રાસંગિકતાથી તેઓ વર્ણવે છે. 'અણભે' શબ્દની મોકાશ, 'નિર્મલ કે બલ'ની ભાષાસંયોજના, રૂપકોની યોજનાથી કવિતા ક્યાં ક્યાં કેવી રીતે ઝળહળી ઊઠે છે તે તો કેટલાયે કાવ્યોમાં આસ્વાદકે દર્શાવી આપ્યું છે. આસ્વાદકની વાણીમાં સત્ત્વાત્મકતા એકરૂપ થઈ છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ.

'નાનકડી કીકીમાં પ્રકાશ હોય તો આખું વિશ્વ વિલોકાય હૃદયમાં નાનકડો દીવો પ્રગટે એટલે આખું બ્રહ્માંડ ઝળાંઝળાં થઈ રહે.' (પૃ. ૧૩)

'આધ્યાત્મિક અનુભવની કવિતા વિરલ હોય છે, રહસ્યલક્ષી અનુભૂતિને રમણીય રીતે પ્રત્યક્ષ કરાવવી એ સવિશેષ મુશ્કેલીભર્યું નીવડે છે. પણ નરસિંહ આરંભની પંક્તિમાં, પહેલા બે શબ્દથી જ ભૂમિથી પાર ઉડ્ડયન, પછી ઘૂમતા વિરાટની ગતિશીલતાનું સૂચન અને અંતે સોઽહમ્ ધ્વનિનું ગુંજન-એ દ્વારા ભવ્યતાનો સંસ્પર્શ કરાવે છે.... આખી કૃતિ ઉપર સૌંદર્યજ્યોતિનો પ્રકાશ પથરાઈ રહે છે. પ્રેમની જડીબુટ્ટીનું રૂપક અને અનંત ઉત્સવમાં પથ ભૂલેલી બુદ્ધિનું ચિત્રણ મનમાં રમી રહે છે." (પૃ. ૨૮–૨૯)

આમ 'નીરખ ને...' કાવ્યની શબ્દયોજના–પ્રાસબંધ, લયનું થતું સંયોજન -કાવ્યની શિરા શિરામાં ભળી તેને કેટલું રસવત્ બનાવે છે તેની વાત ઉમાશંકર જોશીએ તન્મયતાથી કરી છે.

'હરિનો મારગ' વિશે આસ્વાદક નોંધે છે '...પશ્યંતી વાણીની એ પ્રસાદી છે.'

અથવા તો 'અમૃતનું વહેળિયું' વિશે વાત કરતાં "જ્ઞાનકટારીએ કાપ્યું-પ્રેમકટારીએ રૂઝવ્યું', એ બંને એક જ પ્રક્રિયાનાં પાસાં બની રહ્યાં. એક સાથે શ્રેય ખોયાની ને શ્રેય પામ્યાની પળની મીરાં વાત કરી રહ્યાં છે" આસ્વાદક સમર્થન વિના વાત કરતા નથી. કાવ્યના શિલ્પ-સ્થાપત્યની વાત પણ સાથે સાથે થતી જાય છે. નિર્બલ કે બલરામ'માં સૂરદાસની કવિત્વશક્તિ, ભાવવ્યંજનાને ઉપકારક શબ્દ યોજનાને લાઘવ ઇત્યાદિની વાત ઉત્તમ રીતે ઉમાશંકર જોશી સંક્રાન્ત કરી શક્યા છે. 'તેરા મકાન આલા'ની નાટ્યાત્મક ઉક્તિઓ, વૈષ્ણવજનનાં લક્ષણો માત્ર યાદી ન બની રહેતા ભાવસંવેદનની એકતા કેવી રીતે બની રહે છે. તેની વાત, 'આપની યાદી'ની કાવ્યાત્મકતા 'એક જ દે ચિનગારી' તથા 'હજીયે...'માં પ્રગટ થતાં વ્યથા ને ચિંતનની એકરૂપતા—આ બધાંની વાતો વિશદ્તાથી આસ્વાદકે કરાવી છે. અલબત્ત 'નિશ્ચેના મહેલમાં' ની કે બીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં આવતી વાચાળતા ક્યારેક કવિતાની ચર્ચાથી ફંટાઈ જતી હોય તેવું પણ લાગે. ક્યારેક આસ્વાદક વધારે કાંતતા હોય તેવું પણ લાગે ક્યારેક કેટલીક કવિતાની શરૂઆતમાં મૂકાતી પ્રસ્તાવના અપ્રસ્તુત પણ હોય તેવું લાગે છે.

અહીં દરેક કવિતા વિશે વિગતે વાત કરવાનો અવકાશ કે ઉપક્રમ નથી.

ઉમાશંકર જોશીની આસ્વાદક તરીકેની ઉત્તમ શક્તિનો પરિચય આ આસ્વાદોમાંથી મળી રહે છે. આ આસ્વાદોમાં ઉમાશંકર જોશીની પ્રજ્ઞાનું તેજ સહજ સહજમાં વરતાઈ આવે છે. આ આસ્વાદોથી ઉમાશંકરનાં કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનો, જુદી રીતે, અનુભવ થાય છે. 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ' પછીનું આ મહત્ત્વનું પુસ્તક છે. આસ્વાદો કવિતાના સૌન્દર્યમય ભાવલોકમાં આપણને ગતિ કરાવે છે તે વિવેકભૂલ્યા વિના અહીં નોંધવું રહ્યું.

—નીતિન મહેતા

* * *

આપણે ઘણી વાર રાજકારણ, સાહિત્ય-કલા, ગરીબોને થતા અન્યાય, વર્તમાન શિક્ષણ-પદ્ધતિ, સમ-સામયિક ઘટનાઓ કે વ્યક્તિઓ વિષે આપણો અસંતોષ, આપણી ટીકા વાતચીત પૂરતાં મર્યાદિત રાખીએ છીએ. જ્યારે એ બધું લખીને કમીટ કરવાની ક્ષણ આવે છે ત્યારે મોટે ભાગે આપણે કોઈને કોઈ બહાને પાછા હટી જઈએ છીએ. આ સ્થિતિમાં કવિ લાભશંકર ઠાકરે છેલ્લાં લગભગ દસ વર્ષ દરમિયાન 'જનસત્તા'માં 'એક મિનિટ!' પછી 'ફોકસ' અને હાલ 'ક્ષણ-તત્ક્ષણ' કોલમમાં કોઈનીય શેહ-શરમ રાખ્યા [

ડૉક્ટર કે એન્જિનિયર બનવાના બી રોપવાથી સમાજને થતા નુકસાનની વાત, બાળકને અપાતા 'સરપાવ' અને 'શિક્ષા'ના અનિષ્ટની વાત લાભશંકર ઠાકર મનોવિજ્ઞાનના સિદ્ધાંતોને આધારે યોગ્ય રીતે કરે છે. પણ આપણી પાસે આ બધી બાબતોને સ્વીકારી તેનો અમલ કરવાની તત્પરતા છે ખરી ?

દિન-પ્રતિદિન વધતા જતા ઘોંઘાટ વચ્ચે મોરના ટહુકા સાંભળી શકાતા નથી. આપણે બધિર બનતા જઈએ છીએ. આ અવાજ-ઘોંઘાટ વચ્ચે કશું 'કૉમ્યુનિકેટ' પણ નથી એની વેદના માત્ર લેખકની નહીં, આપણા સૌની છે.

આ ઉપરાન્ત વિવિધ પ્રસંગોએ થતી પૂજા-વિધિની લાભશંકર ઉપહાસપૂર્ણ ટીકા કરે છે. સાહિત્ય પરિષદના મકાનની થયેલી ખાતમુહૂર્ત-વિધિ વિષે તેઓ પ્રશ્ન કરે છે : 'અનેકો આ પૂજાવિધિ પ્રસંગે હાજર રહ્યા હતા. શું ખરેખર બધા એમ માનતા હશે કે પૂજાવિધિથી વિઘ્ન દૂર થાય ? એ જ રીતે પ્રયોગશીલ નાટક ભજવનારા આરંભમાં આંખો મીંચી પૂજા કરે છે. શ્રીફળ વધેરે છે તે વિષેનો લેખકોનો પ્રતિભાવ રસ પડે એવો છે. ક્યાંક અસ્પષ્ટતા છે, ક્યાંક ભાવુક વૃત્તિ છે. ક્યાંક કળાનો વ્યવસાય છે, ક્યાંક છલના છે, ક્યાંક 'રેશનલાઇઝ' કરતી સૂક્ષ્મ આત્મ-પ્રતારણા છે... શબ્દ અને ચેતના વચ્ચે સંગતિ નથી. વિસંગતિ જ છે માત્ર;

શાળામાં જે 'સર્વોપરિ' હતો. અક્ષરો મોતીના દાણા જેવા હતા, જે સંગડીની રમતમાં શ્રેષ્ઠ હતો, જે કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં ઝળકી શક્યો હોત. તે કાન્તિ મહાશાળા સુધી પહોંચી ન શક્યો જેને નાની ઉંમરે જ કુટુંબના ભરણ-પોષણમાં જોતરાઈ જવું પડયું એ કાન્તિની વાત વાંચતા હૃદય દ્રવી ઊઠે છે. આવા અનેક કાન્તિઓ વિષે આપણે ક્યારેક વિચાર્યું છે ? એમને અધ્યાસની તથા અન્ય તકો પૂરતી મળે એવું કશું આપણે આજે પણ કરી શકયા છીએ ખરા ? ગ્લાનિ અનુભવવા સિવાય આપણે શું કરી શકીએ એમ છીએ ?

નાનાં-મોટાં કારખાનાંઓમાં રાત્રિ ટ્રેનો ને બસમાં તથા અન્યત્ર, કુટુંબ-નિર્વાહનો કોઈ બીજો વિકલ્પ ન હોવાથી, રાતપાળી કરતા ને શોષાતા મનુષ્યો માટે લેખક પૂરી સહાનુભૂતિથી વિચારે છે અને કહે છે 'જે સામાજિક રચનાની આ 'અનિવાર્ય ક્રૂરતા' (રાતપાળીની પ્રથા) હોય એ સામાજિક રચનાનો પાયો માનવતાહીન છે.'

તબીબો, અધ્યાપકો, બેન્ક કર્મચારીઓ અંગત માગણીઓ માટે હડતાલ પર ઊતરે છે એ સન્દર્ભે લેખકનો પ્રતિભાવ જોઈએ : 'આ વર્ગ ભૂખે મરતો વર્ગ નથી કોઈને ઘેર ફ્રિજ હોય છે. ઘણાની પાસે સ્કૂટર હોય છે. રવિવારે ક્યારેક બધા ફેમિલી સાથે હોટલમાં જમી શકે છે.... એમના કરતાં પણ પારાવાર પાયાની અગવડોમાં અને અભાવોમાં જીવનનો પ્રયત્ન કરતા એક મોટા સમુદાય વિષે તેઓ સદન્તર ચૂપ છે. એ દિશામાં તેમની પીડ છે, આ દિશામાં માત્ર સરકારે જ પ્રયત્નો કરવાના છે એવું આપણે જ્યાં સુધી માનીશું ત્યાં સુધી આ વર્ગભેદ ઓછો તો નથી જ થવાનો; ઊલટો વધવાનો છે. આ પ્રકારના લેખોમાં પ્રગટતો લેખકનો માનવતાપૂર્ણ અભિગમ ભાવકને સ્પર્શે છે. આ સન્દર્ભમાં માત્ર વિચારવાની નહીં; સક્રિય થવાની પળ હવે આવી ગઈ છે.

પર્યુષણ દરમિયાન ઉપવાસો કરનારના ફોટા સમેતની જાહેરાતો પ્રસિદ્ધ કરાવવાની લોલુપતાને તથા સ્વજનની મૃત્યુતિથિ પ્રસંગે સાથે છાપાઓમાં પ્રગટતી અંજલિને લેખક અત્યન્ત કદરૂપી અને ઘૃણ્ય ગણે છે તે ઉચિત છે.

બાળકોને અપાતા અંજના શિક્ષણમાં આપણે તેમના વિસ્મયની મહામૂલી ક્ષણો ઝૂંટવી લઈએ છીએ અને તેને પુસ્તકો તથા નોટબુકોના ઢગલામાં ગૂંચવી દઈએ છીએ ઉપરાન્ત તેની અભિયોગ્યતાનો વિચાર કર્યા વિના તેમનામાં

બનતી ઘટનાઓ વિષે રજૂઆતા પ્રતિભાવો આપ્યા છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી વિષે હોય કે તે સમયના મુખ્યમંત્રી બાબુભાઈ જશભાઈ પટેલના કોઈ વિધાન વિષે હોય, રમણલાલ જોશીના ષષ્ટિપૂર્તિ વિષે હોય કે મદ્યપાન નિષેધ વિષે હોય. લાભશંકર ઠાકર પોતાની આગવી ભાષાભિવ્યક્તિથી—જેમાં કડવાશ, દર્દ, આક્રોશ બધું જ હોય—પોતાનો વિરોધનો સૂર સ્પષ્ટ રીતે અને પ્રબળ રીતે રજૂ કરે છે. તો સાથોસાથ ફિલ્મ સોસાયટીમાં જોયેલી જેન્સેકોની ફિલ્મ 'ઇલેક્ટ્રા', કવિ પાબ્લો નેરુદાના સંસ્મરણો, કવિ ચન્દ્રેશ દવેના પ્રથમ કાવ્ય-સંગ્રહ 'જળની આંખે' તથા કેતન મહેતાના ફિલ્મ 'મિર્ચ મસાલા'ના સૌન્દર્ય-સ્થાનો વિષે પણ તેઓ ઉમળકાભેર વાતો કરે છે.

* * *

'એક મિનિટ !' * ઓગણીસસો 'સિત્તોતેર–'ઇઠ્ઠોતેર દરમિયાન 'જનસત્તા'-માં પ્રસિદ્ધ થયેલા લઘુ લેખોનો સંગ્રહ છે. આ લેખોનો જો કોઈ મુખ્ય સૂર હોય તો તે છે ગરીબો–શોષિતો પ્રત્યેની માનવસહજ અનુકંપા, હમદર્દી, લેખકને જ્યાં જ્યાં માનવસહજ હમદર્દીનો અભાવ જણાયો છે. સમાજના બંધ ચોકઠામાં રૂંધાતા માણસો દેખાયા છે. નાણાંનું વરવું ને બીભત્સ પ્રદર્શન જણાયું છે, ત્યાં તેઓ પોતાનો જલદ પ્રતિભાવ આપે છે. એટલું જ નહીં, 'સમાજની જડ કિલ્લેબંધીની એક ઈંટ ગબડાવી દેવા ઉદ્યત થવાનું કહે છે. સ્થિતસ્થ સમર્થનમના યુગમાં થંભી ગયેલા જળની સપાટી ફોડી તરંગો સર્જવાનો પુરુષાર્થ લાભશંકર નર્મદની પંક્તિ સ્મરીને કરે છે.

'ઝટ ડહોળી નાખો રે/મનજળ થંભી થયેલું'

આ લઘુ લેખોમાંના ઘણા લેખોમાં ધાર્મિક ઓચ્છવોમાં તથા શ્રીમન્તોના લગ્નોમાં થતા અઢળક ખર્ચાઓને, ભાગવત સપ્તાહ અને મંદિરોના જીર્ણોદ્ધાર માટે દાન આપનાર દાનેશ્વરીઓને લક્ષ્ય બનાવી પૂછવામાં ને સૂચવવામાં આવ્યું છે કે પૈસાનો ઉપયોગ આપણા ગામનો કોઈ માણસ ભૂખ્યો કામ વગરનો, ઘર વગરનો ન રહે એ માટે ન થઈ શકે? આ ખર્ચાઓને બદલે ગરીબ કુટુંબોમાં મહિને કિલો–બે કિલો આમળાં, જેમાં જીવનરસ ભરપૂર છે, વહેંચી ન શકાય !

---

* એક મિનિટ ! : લાભશંકર ઠાકર. પ્રકાશક. રન્નાદે પ્રકાશન. રાયપુર. અમદાવાદ : ૩૮૦૦૦૧. પ્રથમ આવૃત્તિ : કિંમત : રૂપિયા અઢાર.

શાળામાં જે 'સર્વોપરિ' હતો. અક્ષરો મોતીના દાણા જેવા હતા, જે સંગડીની રમતમાં શ્રેષ્ઠ હતો, જે કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં ઝળકી શક્યો હોત. તે કાન્તિ મહાશાળા સુધી પહોંચી ન શક્યો જેને નાની ઉંમરે જ કુટુંબના ભરણ-પોષણમાં જોતરાઈ જવું પડ્યું એ કાન્તિની વાત વાંચતા હૃદય દ્રવી ઊઠે છે. આવા અનેક કાન્તિઓ વિષે આપણે ક્યારેક વિચાર્યું છે ? એમને અભ્યાસની તથા અન્ય તકો પૂરતી મળે એવું કશું આપણે આજે પણ કરી શક્યા છીએ ખરા ? ગ્લાનિ અનુભવવા સિવાય આપણે શું કરી શકીએ એમ છીએ ?

નાનાં-મોટાં કારખાનાંઓમાં રાત્રિ ટ્રેનો ને બસમાં તથા અન્યત્ર, કુટુંબ-નિર્વાહનો કોઈ બીજો વિકલ્પ ન હોવાથી, રાતપાળી કરતા ને શોષાતા મનુષ્યો માટે લેખક પૂરી સહાનુભૂતિથી વિચારે છે અને કહે છે 'જે સામાજિક રચનાની આ 'અનિવાર્ય ક્રૂરતા' (રાતપાળીની પ્રથા) હોય એ સામાજિક રચનાનો પાયો માનવતાહીન છે.'

તબીબો, અધ્યાપકો, બેન્ક કર્મચારીઓ અંગત માગણીઓ માટે હડતાલ પર ઊતરે છે એ સન્દર્ભે લેખકનો પ્રતિભાવ જોઈએ : 'આ વર્ગ ભૂખે મરતો વર્ગ નથી કોઈને ઘેર ફ્રિજ હોય છે. ઘણાની પાસે સ્કૂટર હોય છે. રવિવારે ક્યારેક બધા ફેમિલી સાથે હોટલમાં જમી શકે છે.... એમના કરતાં પણ પારાવાર પાયાની અગવડોમાં અને અભાવોમાં જીવનનો પ્રયત્ન કરતા એક મોટા સમુદાય વિષે તેઓ સદન્તર ચૂપ છે. એ દિશામાં તેમની પીડ છે. આ દિશામાં માત્ર સરકારે જ પ્રયત્નો કરવાના છે એવું આપણે જ્યાં સુધી માનીશું ત્યાં સુધી આ વર્ગભેદ ઓછો તો નથી જ થવાનો; ઊલટો વધવાનો છે. આ પ્રકારના લેખોમાં પ્રગટતો લેખકનો માનવતાપૂર્ણ અભિગમ ભાવકને સ્પર્શે છે. આ સન્દર્ભમાં માત્ર વિચારવાની નહીં; સક્રિય થવાની પળ હવે આવી ગઈ છે.

પર્યુષણ દરમિયાન ઉપવાસો કરનારના ફોટા સમેતની જાહેરાતો પ્રસિદ્ધ કરાવવાની લોલુપતાને તથા સ્વજનની મૃત્યુતિથિ પ્રસંગે સાથે છાપાઓમાં પ્રગટતી અંજલિને લેખક અત્યન્ત કદરૂપી અને ઘૃણ્ય ગણે છે તે ઉચિત છે.

બાળકોને અપાતા આજના શિક્ષણમાં આપણે તેમના વિસ્મયની મહામૂલી ક્ષણો ઝૂંટવી લઈએ છીએ અને તેને પુસ્તકો તથા નોટબુકોના ઢગલામાં ગૂંચવી દઈએ છીએ ઉપરાન્ત તેની અભિયોગ્યતાનો વિચાર કર્યા વિના તેમનામાં

ડૉક્ટર કે એન્જિનિયર બનવાના બી રોપવાથી સમાજને થતા નુકસાનની વાત, બાળકને અપાતા 'સરપાવ' અને 'શિક્ષા'ના અનિષ્ટની વાત લાભશંકર ઠાકર મનોવિજ્ઞાનના સિદ્ધાંતોને આધારે યોગ્ય રીતે કરે છે. પણ આપણી પાસે આ બધી બાબતોને સ્વીકારી તેનો અમલ કરવાની તત્પરતા છે ખરી ?

દિન–પ્રતિદિન વધતા જતા ઘોંઘાટ વચ્ચે મોરના ટહુકા સાંભળી શકાતા નથી. આપણે બધિર બનતા જઈએ છીએ. આ અવાજ–ઘોંઘાટ વચ્ચે કશું 'કૉમ્યુનિકેટ' થતુ નથી એની વેદના માત્ર લેખકની નહીં, આપણા સૌની છે.

આ ઉપરાન્ત વિવિધ પ્રસંગોએ થતી પૂજા–વિધિની લાભશંકર ઉપહાસપૂર્ણ ટીકા કરે છે. સાહિત્ય પરિષદના મકાનની થયેલી ખાતમુહૂર્ત–વિધિ વિષે તેઓ પ્રશ્ન કરે છે : 'અનેકો આ પૂજાવિધિ પ્રસંગે હાજર રહ્યા હતા. શું ખરેખર બધા એમ માનતા હશે કે પૂજાવિધિથી વિઘ્ન દૂર થાય ? એ જ રીતે પ્રયોગશીલ નાટક ભજવનારા આરંભમાં આંખો મીંચી પૂજા કરે છે. શ્રીફળ વધેરે છે તે વિષેનો લેખકનો પ્રતિભાવ રસ પડે એવો છે. ક્યાંક અસ્પષ્ટતા છે, ક્યાંક ભાગેડુ વૃત્તિ છે. ક્યાંક કળાનો વ્યવસાય છે, ક્યાંક છલના છે, ક્યાંક 'રેશનાલાઈઝ' કરતી સૂક્ષ્મ આત્મ–પ્રતારણા છે...શબ્દ અને ચેતના વચ્ચે સંગતિ નથી. વિસંગતિ જ છે માત્ર;

માણસની સતત ચિંતા કરનાર સંવેદનશીલ લેખક ગ્રીષ્મની અસહ્ય ગરમીમાં બરફ મિલ્ક શેઈક કે 'માઝા' વડે હાશ મેળવવા ઈચ્છતા નથી. તેઓ તો ક્યાંક એકાદ વૃક્ષની શીતળ છાયાને ઝંખે છે. સાથે જ ગ્રીષ્મનાં વૃક્ષો ગુલમહોરને કર્ણિકાર (ગરમાળો)ના સૌંદર્યની વાત કરે છે. લીમડાને પણ સંભારે છે અને તેમના સાથે સંસ્કૃત નામોનો પણ ઉચિત રીતે ઉલ્લેખ કરે છે. વડ અને પીપળા ઉપરાંત શિરીષને પણ અચૂક સ્મરે છે. રાસાયણિક કારખાનાં, ગગનચુંબી ઈમારતો અને ફાઈવસ્ટાર કલ્ચરના વાતાવરણમાં નાનાં–મોટાં નગરોમાં 'ખીચોખીચ લીલાંછમ વૃક્ષો'ની વાત એટલે કે પ્રકૃતિની વાત શીતળ છાંય સમી અનુભવાય છે.

'એક મિનિટ !' ના લેખોની લાક્ષણિકતા એ છે કે લેખકને જે કંઈ કહેવું છે તે માત્ર વિશદ રીતે જ નહીં; વેધક રીતે પણ કહેવાયું છે. મુદ્દો ઊભો કરવા માટે લેખક ક્યાંય પ્રસ્તાર કરતા નથી કે વાતને વરખ ચોંટાડતા નથી. લક્ષ્યને, જરાય ફંટાયા વિના, બળકટતાથી તાકવાનું લાભશંકર ઠાકરના ગદ્યમાં કૌવત છે. એમના ગદ્યમાં દૃશ્ય ઊભું કરવાની જ નહીં; દૃશ્ય સજીવ બનાવવાની સિનેમેટિક સૂઝનો પણ આપણને પરિચય થાય છે. તેરમા લેખનો આરંભ જોઈએ :

એતદ્ એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૭

કેળાની છાલ
સડક પર અહીં-તહીં, ક્યારેક ફ્લેટના
પગથિયાં પર ગમે તેમ ફેંકાયેલી કેળાની છાલ. કેળું
ખાઈને છાલ ફેંકી દેતા હાથ. એ હાથ. એ હાથને છાલ ફેંકવાની
આજ્ઞા કરતું મગજ અને કેળાની ચર્વણામાં રસલીન
મુખતંત્ર.'

ત્યાર પછી કેળાની છાલ પરથી લપસી પડીને મહિનાઓ સુધી હોસ્પિટલના બિછાને પડી, કામધંધા વગરના થઈ ગયેલા મનુષ્યની વાત સહાનુભૂતિપૂર્વક કરવામાં આવી છે. ચૌદમા લેખમાં જુદા જુદા વર્ગના પ્રતિનિધિઓ; જેમના શબ્દોનો મન કે કર્મ સાથે સંબંધ નથી તેમની હાસ્ય-કટાક્ષયુક્ત સહોપસ્થિતિ દ્વારા જાણે ફિલ્મના કોઈ એક દૃશ્યનું કોલાજ રચાય છે :

'મંચ પરથી રાજકીય પુરુષોનાં મિથ્યા ભાષણો સંભળાય છે. ક્યાંક યુવાનોને અભિનિવેશપૂર્વક 'દેખાવો' કરતા જોઈએ છીએ. પણ એમનો અભિનિવેશ અ-તત્ત્વનો હોય છે, અને 'સત્યાગ્રહ'ની પલાંઠીનું ચામડું ઓઢીને 'અસત્યાગ્રહ' બેઠેલો છે. વિષયની અભિરુચિ વિના સ્નાતક-અનુસ્નાતકના ઢાળ પરથી ગબડતો ગબડતો આ એક જણ વર્ગમાં વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ હાંફતો જે 'ગબડાવે' છે તે 'ગોખેલું' છે. 'અસત્ય' છે, 'મિથ્યા' છે; ધર્માસન પર બેસીને આ ધધુપપૂ (ધર્મધુરંધર પરમ પૂજ્ય) જે ઉચ્ચારી રહ્યા છે એ 'મૃત' વાણીને એમના મન સાથે કે કર્મ સાથે સ્નાન-સૂતકનો સંબંધ નથી.'

શાસ્ત્ર-પ્રોક્ત બુદ્ધિનાં આઠ ગુણો-શુશ્રુષા, શ્રવણ, ગ્રહણમ્, ધારણમ્, ઊહ, અપોહ, અર્થવિજ્ઞાનમ્ અને તત્ત્વજ્ઞાનમ્—દર્શાવી, આ ગુણો જેનામાં હોય તે 'ઈન્ટલેક્ચ્યુઅલ'; કોફીના ટેબલ પર મિથ્યા વાદ-વિવાદ કરનાર નહીં એવું લાભશંકર સ્પષ્ટપણે દર્શાવે છે.

લાભશંકર ઠાકરના ગદ્યમાં સીધેસીધું, સોંસરું કહેવાની શક્તિ છે. પોતાને જે લાગે તે પ્રતીતિપૂર્વક અને તર્કબદ્ધ રીતે તેઓ કહે છે. તેમની વાત સામા માણસને પહોંચે છે એટલું જ નહીં; તેઓ ક્યારેક વાગે, ઘસરકો પડે કે ઘા પડે એ રીતે કહે છે. આ રીતે કહેવા પાછળ લેખકનો કોઈ દુર્ભાવ નથી; છે માત્ર દબાયેલા, શોષિતો પ્રત્યેની ઊંડી સંવેદનશીલતા સહિતની નિસ્બત.

'એક મિનિટ !' વાંચતા લાભશંકર ઠાકરનું સમાજ–ચિન્તક તરીકેનું, અને તે પણ સુષ્ઠુ સુષ્ઠુ નહીં, વિદ્રોહી સમાજ-ચિન્તક તરીકેનું વ્યક્તિત્વ સુપેરે પ્રગટતું અનુભવી શકાય છે.

કોઈકને કેટલાક લેખોમાં બોધાત્મક (ડાયડેક્ટીક) તત્ત્વ પ્રવેશ્યું છે. એવું લાગે અથવા ક્યાંક કોઈક વિચાર સાથે સમ્મત ન થવાય જેવુંય લાગે પણ એવા સ્થાનો ઝાઝાં નથી. માનવહિતની ચિન્તા કરનાર, માનવમાત્ર માટે સમભાવથી વિચારનાર, 'બે મનુષ્યો પરસ્પર આદરથી વર્તે એમાં લોકશાહી અનુસ્યૂત છે. હું બીજાને મારાથી ઊતરતો ગણીને તુચ્છકારું ત્યાં ડેમોક્રસી નથી' (પૃ. ૬૩) એવું સ્વીકારનાર સર્વને 'એક મિનિટ !' વધુ વિચારવા પ્રેરશે.

—જયદેવ શુક્લ

ઉષાકાન્ત મહેતા

કેતન મહેતા કૃત 'મિર્ચ મસાલા'

'ભવની ભવાઈ'થી તદ્દન જુદા પ્રકારની ફિલ્મ 'હોળી'માં પટકથાલેખન અને છાયાંકન દાદ માગી લે તેવું હતું. પરંતુ ટી.વી. દ્વારા રજૂ થયેલી એ ફિલ્મની ગંભીરતાને પ્રેક્ષકો સ્વીકારી ન શકયા. પરંતુ 'મિર્ચમસાલા'એ સામાન્ય તેમ જ બુદ્ધિજીવી વર્ગનું ધ્યાન ખેંચ્યું છે, ચલચિત્ર ઉદ્યોગોએ પણ એની પ્રશંસા કરી છે. સાથે સાથે ગુજરાતના-સૌરાષ્ટ્રના પ્રેક્ષકોના એક વર્ગે આ ફિલ્મની ટીકા કરી છે. વિરોધ પણ કર્યો છે. આમ તેમની આ કૃતિએ પ્રજાના વિવિધ વર્ગોમાં એકબીજાથી ભિન્ન અને ક્યારેક વિરોધાભાસી પ્રતિભાવો પણ જગાવ્યા છે. આવા સંજોગોમાં તેની ચર્ચાવિચારણા કરવી જરૂરી છે.

કેતન મહેતાની આ નવી કૃતિ હિંદી ભાષામાં છે. પરંતુ તેની મૂળ કથા જેના પર આધારિત છે, તે એક ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા છે. કૃતિમાં રજૂઆત પામતી ઘટના, પાત્રો, સ્થળો તેમ જ સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક વાતાવરણ સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતનું છે. તે દૃષ્ટિએ તે એક પૂર્ણ ગુજરાતી સિનેકૃતિ છે. 'ભુવનશોમ', 'પરિણય' અને 'મંથન' આવી ગુજરાતી કૃતિઓનાં પુરોગામી ઉદાહરણો કહી શકાય; ભલે કલાત્મક ગુણવત્તામાં 'મિર્ચ મસાલા' તે ત્રણેય કરતાં કદાચ ચઢિયાતી સાબિત થાય ! પ્રથમ કૃતિ 'ભવની ભવાઈ'ની તત્કાલીન સફળતાએ અને તેમાં આલેખાયેલી ગુજરાતી સાંસ્કૃતિક અભિવ્યક્તિની એક સર્વવ્યાપી હૃદયસ્પર્શિતાએ તેમને ફરી એક વાર ગુજરાતી વાતાવરણ પ્રતિ અભિમુખ થવાને પ્રેર્યા હોય તેમ આ સિનેકૃતિ જોતાં જણાય છે. પરંતુ તે સાથે સંવાદોનું માધ્યમ હિંદી ભાષાનું રાખી

તેઓ એક રીતે કહીએ તો તેમના પુરોગામી મૃણાલસેન, કાન્તિલાલ રાઠોડ અને શ્યામ બેનેગલ જે માર્ગે ગયા હતા તે માર્ગને જ અનુસર્યા છે.

પ્રાપ્ત હકીકત અનુસાર મૃણાલસેનની 'ભુવનશોમ' વેનિસ આંતરરાષ્ટ્રીય ચલચિત્ર મહોત્સવના નિર્ણાયકોને પસંદ પડવાનું એક સબળ કારણ એ હતું કે તેમાં નિર્ણાયકોએ પૂર્વે કદી નહિ દીઠેલ ભારતના એક ગ્રામવિસ્તાર (સૌરાષ્ટ્ર)ની ભાતીગળ દૃશ્ય સામગ્રી રજૂ થઈ હતી, પરંતુ 'મિર્ચ મસાલા'ને મળેલા ત્રણ રાષ્ટ્રીય પુરસ્કાર તેમાં વ્યક્ત સૌરાષ્ટ્રની ભાતીગળ લોક સંસ્કૃતિને આભારી છે તેમ કહેવું કદાચ થોડું વધુ પડતું લેખાશે. 'ભુવનશોમ' અને 'ભવની ભવાઇ' બુદ્ધિજીવી તેમ જ સામાન્ય પ્રેક્ષક બંનેને રીઝવી શકી હતી, સહજ રમૂજ સાથે ગંભીર કથન કરી શકવાની બંને દિગ્દર્શકોની ચાર્લી ચેપ્લીન સમાન હૈયા-ઉકલતને કારણે! 'મિર્ચ મસાલા'માં કેતનસહજ રમૂજની ખોટ જરૂર વરતાય છે, પણ છતાં તેમાં બંને પ્રેક્ષક વર્ગ સુધી પહોંચે તેવાં તત્ત્વો જરૂર છે!

પાંચમા દશકાના જાણીતા ગુજરાતી વાર્તાકાર શ્રી ચુનીલાલ મડિયાની આશરે ચાળીસીના ગાળામાં લખાયેલ માત્ર દશ પાનાંની એક ટૂંકી વાર્તા 'અભુ મકરાણી' પર આ સિનેકૃતિનું વસ્તુ આધારિત છે. પરંતુ પૂર્ણ લંબાઈના ચલચિત્ર માટે આવશ્યક તેવું સબળ અને દીર્ઘ કથાનક, પાત્રાલેખન તેમ જ અન્ય તત્ત્વો દિગ્દર્શકને તે ટૂંકી વાર્તામાંથી સાંપડયા નથી. તેથી પટકથા લેખક-દિગ્દર્શકને તેમાં બીજા ઉમેરા કરવા પડયા છે.

શ્રી. મડિયાની વાર્તાના મુખ્ય પાત્રો માત્ર ત્રણ. ચોકીદાર અભુ મકરાણી, યુવાન દાડિયણ સ્ત્રી ગેમી અને તમાકુ દળવાના કારખાનાનો માલિક જીવણ ઠક્કર (શેઠ). પોતાની પાછળ પડેલ થાણેદારના ઘોડેસવારથી બચવા ગભરાયેલ ગેમી જીવણ શેઠના કારખાનાના ડેલામાં ઘૂસી જઈ ડેલાનો દરવાજો બંધ કરી દે છે, અને ચોકીદાર અભુ મકરાણી તેની વહારે ધસી જઈ હકીકત પૂછે છે તે ઘટનાથી વાર્તાનો આરંભ થાય છે. ડેલાની અંદરનું વાતાવરણ, સાથીદાર દાડિયણ બાઈઓ તેમ જ તેઓના આવા પ્રસંગે વ્યક્ત થતા વલણનું આછું પાતળું આલેખન તેમાં છે. અભુ મકરાણીની નજર સમક્ષ કેટલીક દાડિયણ બાઈઓ જુવાનીમાંથી આધેડ કે વૃદ્ધ ઉંમરે પહોંચી હોવાનો તેમાં સંદર્ભ છે. અભુ પોતે ... ઉંમરે પહોંચ્યાનો તેમાં અણસાર છે. અહીં થાણેદારનું પાત્ર માત્ર નેપથ્યમાં ... છે. થાણેદારના દબાણથી જીવણશેઠ અભુને ડેલાના દરવાજા ખોલવાનું

કહેવા આવે છે. અભુ સમક્ષ ધર્મસંકટ ખડું થાય છે. તેની સમક્ષ બે વિકલ્પ છે. શેઠના હુકમની નાફરમાની કરી ગામની વહુ દીકરીઓની ઇજ્જત બચાવે અને પોતાની જાતને નમકહરામ ઠરાવે, અથવા તો શેઠના જોરવાજબી અને અન્યાયી હુકમને વશવર્તી ડેલાનો દરવાજો ખોલીને ગામની વહુ દીકરીઓની લાજ લુંટાવી દે, અને પોતાના અન્નદાતા પ્રત્યેની પોતાની વફાદારી અદા કરે! આવા કઠણ વિકલ્પમાંથી શ્રી મડિયાનો અભુ ત્રીજો વિકલ્પ શોધે છે. જીવણ શેઠના હુકમને ના-છૂટકે વશ થઈ દરવાજો ખોલતાં પહેલાં અભુ મકરાણી પોતાની જ બંદૂક વડે આત્મહત્યા કરવાનું વધુ પસંદ કરે છે. જીવણશેઠ દાખલ થાય છે ત્યારે બંદૂકના ધડાકાના અવાજ સાથે ઢળી પડતી અભુની લાશને નિહાળે છે. આટલું સાદું અને કંઈક અંશે પાંખું કહી શકાય તેવું છે આ ટૂંકી વાર્તાનું કથાવસ્તુ! વળી શ્રી મડિયાની આ મૂળવાર્તાનો અંત ઘણે અંશે અત્યંત નકારાત્મક અને નિરાશામય ચિત્ર આપે છે, પછી ભલે તે પોતાની કુરબાનીથી અભુના પાત્રને કંઈક અંશે ઊંચે ઉઠાવતો હોય! પરંતુ આપણા યુવાન સિને દિગ્દર્શકે તેના આ અંતને પ્રબળ આશાવાદી સૂરમાં પલટી નાખ્યો છે. કેતનને માટે શ્રી મડિયાની વાર્તા તો એક આધારિત બિન્દુ માત્ર છે, કેતને તેમાં ઘણું બધું મૂક્યું છે. જે તેનું પોતાનું અને મૌલિક છે!

થાણદારનું પાત્ર મૂળ વાર્તાની માફક માત્ર નેપથ્યમાં ન રહેતાં ખલનાયકના પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપે અહીં આવે છે. તે ઉપરાંત ગામનો મુખી, મુખીની પત્ની, ગામડાની શાળાનો ગાંધીવાદી શિક્ષક, બ્રાહ્મણ પૂજારી, મુખીનો નાનો ભાઈ અને તેની પ્રેયસી ગ્રામકન્યા, થાણદાર કે સુબેદારના હવસને સ્વૈચ્છિક રીતે શરણે જતી ગ્રામનારી લખમી, ખોટું વલણ નહિ સાંખી લેનાર સ્પષ્ટ વક્તા બારોટ, જીવણશેઠનું દેવાદાર ખેડૂત દંપતી, સોનબાઈનો પતિ શંકર વગેરે કેતન મહેતાએ ઉમેરેલાં પાત્રો છે, દિગ્દર્શકની કલ્પનાની નીપજ છે. આમ માત્ર ત્રણ પાત્રો અને નાની ઘટનાથી શ્રી મડિયાએ રચેલું પાંખું લાગતું કથાવસ્તુ કેતને મૂળ ઘટનાની આસપાસ વણી લીધેલ અનેકવિધ ગૌણ ઘટનાઓ તેમ જ તેણે સર્જેલ પોતાની પાત્રસૃષ્ટિથી અહીં ભર્યુંભાદર્યું બની જાય છે.

ઝાલાવાડી સૂકી ડુંગરાળ ભૂમિને પ્રસ્થાપિત કરતા એક લોન્ગશોટમાં આપણે કાઠિયાવાડના એક પાદર ને ગામ, નાની શી ટેકરીઓ વચ્ચે સુંદર તળાવડી નિહાળીએ છીએ. ચારણી દુહાની ઊંચી અને દીર્ઘસૂરની તાનથી ચિત્રનો આરંભ થાય છે. પાદરથી કેમેરા પાછળ ફરતો અને દૃશ્યફલકને વિસ્તારતો મરચાંના અગણિત છોડ ધરાવતા એક હરિયાળા ખેતરનો લોન્ગશોટ રચી

સહેજ અટકે છે. પાકીને લાલ થઈ છોડ પર શોભતાં મરચાંના લાલ રંગનું હરિયાળા છોડના લીલા રંગ સાથેની જોડાજોડથી રચાતું સામીપ્ય આંખને ઠારે છે, તે સાથે મરચાના આકારને તે ઉઠાવ આપે છે. ક્યારેક હરિયાળીમાં ભળી જતા તો ક્યારેક જાણે લીલા રંગના વારિરાશિમાંથી ટપકતાં હરિત રંગના ફોરાં જેવા અહીંતહીં ઊડતા સૂડા અને પોપટ–પોપટીઓ ઝાંખા ચિત્રને ઘડીક કવિતામય બનાવે છે! પરંતુ આ કવિતા અહીં ઝાઝી ટકતી નથી, રખેવાળીની ગોફણમાંથી છૂટેલો ઘા અનાયાસ પંખીઓને ડરાવવા ઊભા કરેલ ખખડી ગયેલ ચાડિયાને વાગે છે, પંખીઓનું ટોળું ઊડે છે, કૅમેરાની નજર એક છોડ પર સ્થિર થાય છે અને *યશનામાવલિ (અં. ક્રેડીટ ટાઈટલ્સ)* પ્રકટ થવા લાગે છે. નામાવલિ પૂરી થઈ ન થઈ ત્યાં ઘોડાના ડાબલાના પડછંદા આપણા કાનને સાવધ કરી દે છે. પૂરની માફક જોશભેર ધસમસતા પોતાના ઘોડેસ્વારો સાથે થાણદાર પાદરમાં દાખલ થાય છે. તળાવનો કિનારો દેખાડે છે, અને તે સાથે પાણીડાં ભરવા ગયેલ પનિહારીઓનું ખિલખિલાટ કરતું વૃંદ નજરે પડે છે. કૅમેરા સ્થિર થતાં ત્રીના પાત્રમાંથી રૂપાન્તર પામી સોનબાઈ બનેલી સ્મિતા પાટીલને આપણે નિહાળીએ છીએ. પનિહારીઓ દષ્ટિએ પડતાં થાણદાર પોતાના ઘોડાઓને પાણી પાવાને બહાને અસવારો સાથે તળાવ તરફ વળે છે. પોતાની તરફ ધસી આવતા અસવારોને નિહાળી બીજી પનિહારીઓ ડરની મારી ચીસો પાડી નાસી જાય છે. સોનબાઈ નીડરતાથી ત્યાં જ ઊભી રહે છે. પોતાના ગામમાં જનાવરોને પાણી પાવા માટે તળાવનો કિનારો જુદો છે તેવું થાણદાર (નસીરુદ્દીન શાહ)ને બેધડક જણાવી દઈ અલ્લડ સોનબાઈ પોતાના વ્યક્તિત્વના રૂવાબથી થાણદારને આંજી નાખે છે. થાણદાર તો સોનબાઈના આ બેતમા રૂપ અને ફાટફાટ જોબનથી આકર્ષાય છે, પોતાને પણ તરસ લાગી હોવાનું બહાનું કાઢી સોનબાઈને હાથે પાણી પીને પોતાની તરસ છીપાવે છે, અને સાથે એકીટસે સોનબાઈના જોબનને પણ લાલસાભરી દષ્ટિએ પીતો જાય છે, આ પળથી થાણદારને સોનબાઈ પ્રતિ અદમ્ય આકર્ષણ જાગે છે, અને સોનબાઈને તેની લાલચુ નજર સાથે ધિક્કાર! આમ અહીં એકપક્ષી આકર્ષણ અને બે પાત્રો વચ્ચેના ઘર્ષણની કથામાં સંઘર્ષનો પ્રારંભ થાય છે, *જે શ્રી મડિયાની ટૂંકી વાર્તામાં સર્વથા ગેરહાજર જણાય છે.*

સોનબાઈ પર પોતાની નજર હોવાથી થાણદાર મહેસૂલ વસૂલ કરવાને બહાને ગામને પાદર તળાવડીને કાંઠે તંબુ તાણી પડાવ નાખે છે. મુકામ દરમ્યાન પોતાની સત્તાને જોરે દબાણપૂર્વક પોતાની હવસ સંતોષવા સોનબાઈને પ્રાપ્ત

કરવાની પ્રબળ લાલસા તેને છે. સોનબાઈના મિજાજી અને સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ-માં તેને વિષયભોગ માટે આતુર કામુક સ્ત્રીના દર્શન થાય છે. વળી સોનબાઈનો પતિ શંકર બહારગામ હોવાની થાણદારને જાણ થતાં તેને પોતાનો માર્ગ નિષ્કંટક લાગે છે. પરંતુ સોનબાઈને થાણદારની કામુકતા સાથે હાડોહાડ ધિક્કાર છે, તેની વાસનાને કોઈ પણ ભોગે વશ નહિ થવાની અત્યંત પ્રબળ લાગણી છે ! આમ મુખ્ય પાત્રો સોનબાઈ અને થાણદાર વચ્ચેનો સંઘર્ષ તે આ સિનેકૃતિની પ્રધાન રજૂઆત બની રહે છે. શ્રી. મડિયાની મૂળ કથાના પ્રારંભ સુધી પહોંચતા પહેલાં દિગ્દર્શક આ બંને પાત્રના વ્યક્તિત્વ, વલણ અને સંઘર્ષને પૂરી રીતે પ્રસ્થાપિત કરવામાં સફળ થાય છે. આ પાયાના પુરાણ પર કેતન મહેતાએ શ્રી. મડિયાની વાર્તાના કથાવસ્તુનું ચણતર કર્યું છે ! આમ કેતનની સિનેકૃતિનું નાટ્ય માળખું શ્રી. મડિયાની વાર્તાથી ભિન્ન રીતે બે ભાગમાં વહેંચાય છે ! અહીં થાણદારના પાત્રને ખલનાયકના સબળ પાત્રાલેખન સાથે અગ્રભૂમાં લાવીને દિગ્દર્શકે મુખ્ય પાત્રો વચ્ચેના સંઘર્ષને પ્રારંભથી જ ગતિમાન કરી દીધો છે ! મુખ્ય અને ગૌણ પાત્રોનો ખપપૂરતો પરિચય, ગ્રામ્ય પરિવેશની સમાંતરે મુખ્ય પાત્રો વચ્ચેના સંઘર્ષને ધીમે ધીમે દિગ્દર્શકે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડ્યો છે ! શ્રી મડિયાની વાર્તાનું વસ્તુ તે આ સિનેકૃતિના નાટ્યમાળખાનો બીજો ભાગ છે, જેમાં આ બંને મુખ્ય પાત્રના સંઘર્ષમાં ત્રીજું પાત્ર ભળે છે, તે છે ચોકીદાર અબુમિયાં ! શ્રી. મડિયાના અબુ મકરાણીમાંથી રૂપાન્તરિત થઈ અહીં પુનર્જન્મ પામેલું આ એક અતિ બળવાન અને ટેકીલું પાત્ર છે ! કાઠિયાવાડની પરંપરાગત લોક કથાઓ તેમ જ મેઘાણી સંગ્રહિત આ પ્રદેશની આવી જ શૌર્યકથામાં જોવા મળતા કોઈ શૂરવીર આરબ જમાદારની યાદ અપાવે તેવા આ પાત્રનો ટેકો સોનબાઈના ટેક અને સંઘર્ષને સાંપડે છે; અને અહીં બે નાટ્ય માળખાંનાં તત્ત્વો પરસ્પર ભળી કથાને ફરી એક વાર પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડે છે ! આમ શ્રી. મડિયાની વાર્તાથી ભિન્ન રીતે કથાની નાટ્યાત્મકતા બે બિંદુ પર પોતાની ઊંચાઈ હાંસલ કરે છે ! તળાવડીને કાંઠે સોનબાઈ થાણદારના ગાલ પર એક તમાચો ચોડી દે છે તે પ્રસંગે અને ડેલાની સ્ત્રીઓની રક્ષા કરતા અબુમિયાંના લોહીના લલરંગ સાથે નારીશક્તિની પ્રચંડ તાકાત ભળી જઈને મરચાંના લાલરંગથી કથાને ચરમસીમા પર પહોંચાડે છે ત્યારે !

તેથી જ આ કૃતિ વિષે વાત કરતાં દિગ્દર્શક કેતન મહેતાએ એક સ્થળે કહ્યું છે કે 'હું માનું છું કે આપણે (સમાન્તર સિનેમાના સર્જકો) ક્યારેક

નાટ્યાત્મકતા ધરાવતા પ્રસંગોથી વિના કારણ કરીએ છીએ, જે રીતે ઉજળા ભડકદાર રંગના ઉપયોગથી પણ આપણે કરીએ છીએ. વાસ્તવમાં આપણે ત્યાં આ બંને તત્ત્વો વિષે વાજબી પ્રતિભાવક લાગણી જોવા મળતી હોય છે.

('ઇન્ડિયન સિનેમા–૧૯૮૬, પૃ. ૧૩૭)

આ ઉપરાંત શ્રી મડિયાની વાર્તાથી ભિન્ન તેવી આ સિનેકૃતિની અન્ય એક વિશિષ્ટતા તે તેમાં વ્યક્ત થતું દિગ્દર્શકનું નારીવાદી (અં. ફેમીનીસ્ટ) વલણ. ઉદાહરણરૂપે જોઈએ તો આખા ગામના જનસાધારણ પર પોતાની સત્તાથી પ્રભાવ પડતા મુખીના પાત્રની સામે મુકાયેલું પુરુષપ્રધાન સમાજ સમે પ્રારંભમાં સુષુપ્ત રીતે અને કથાના મધ્ય ભાગમાં તેમ જ વાર્તાના અંત નજીક ખુલ્લી રીતે બળવો જગાવતું દિગ્દર્શક દ્વારા આલેખાયેલું મુખીની પત્ની (દીપ્તિ નવલ)નું સ્ત્રી પાત્ર પુરુષપ્રધાન સમાજની પ્રચલિત પરંપરાથી વિરુદ્ધ જઈ ગામના ગાંધીવાદી શિક્ષકના પ્રગતિકારક સૂચનને થોડા મનન બાદ સ્વીકારી લઈ તે પોતાની બાળકીને શાળામાં દાખલ કરી તેને નવજાગૃતિ પ્રતિ અભિમુખ કરવા પ્રયાસ કરે છે. અહીંથી તેના બળવાખોર વલણનો પ્રારંભ થાય છે. રાતની રાતો પરસ્ત્રી સાથે ઘરની બહાર ગુજારતા પોતાના પતિના બહિષ્કારનો પ્રસંગ અને મરચાંના કારખાનામાં કેદ થયેલ દાડિયણ સ્ત્રીઓની વહારે ધાઈ ગામની સઘળી સ્ત્રીઓનું સંગઠન કરી થાળીઓના નાદ સાથેનું ગામના પુરુષો સામે તેણે દોરેલું જુલુસ અનુક્રમે વ્યક્તિગત અને સામાજિક સ્તર પર નારીવાદી બંડને વ્યક્ત કરે છે. તદ્ઉપરાંત પોતાના મનપસંદ પુરુષને પરણવા મથતી અને તે દિશામાં પોતાના પ્રેમી (મોહન ગોખલે)ને આગળ ધપવા પ્રેરણા આપતી ગામની ગરીબ કન્યા (સુપ્રિયા પાઠક)નું ચિત્રણ, અબ્બુમિયાં દ્વારા સોનબાઈને સાહજિક આત્મીયતાથી એકથી વધુ વખત કરાતા 'કાલી' જેવા સંબોધન, તેમ જ ડેલામાં કેદ દાડિયણ સ્ત્રીઓ અને ચોકીદાર અબ્બુમિયાં પર આવી પડેલ ધર્મસંકટ સમયે એક સગર્ભા દાડિયણ દ્વારા સ્ત્રી સંતાનને અપાતો જન્મ વગેરે સઘળી વિગતોમાં દિગ્દર્શકનું આધુનિક નારીવાદી વલણ અને પરંપરાગત માતૃકા શક્તિ પ્રત્યેનો પક્ષપાત વ્યક્ત થયા વિના રહેતો નથી. વળી નાટ્યાત્મકતાની ચરમ સીમાના બે મુખ્ય બિંદુઓ પર પણ એક અપવાદ બાદ કરતાં પુરુષપ્રધાન સમાજમાં પુરુષોના શૌર્યને દિગ્દર્શકે પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલાઈ જતું દર્શાવ્યું છે, અને સમાજની નારીશક્તિને સક્રિય રીતે અગ્રભૂમાં આવતી દર્શાવી છે, અને વળી, પોતાના પતિ સાથેના આત્મીય સંવાદમાં 'સપને અગર સચ હો જાય, તો ફિર સચ કા કયા હોગા' જેવા કાવ્યમય

* ૧૧મા આંતરરાષ્ટ્રિય ચલચિત્ર મહોત્સવ, દિલ્હી નિમિત્તે પ્રકાશિત પુસ્તિકા 'ઇન્ડિયન સિનેમા ૧૯૮૬'માં કેતન મહેતાનું કથન પૃષ્ઠ ૧૩૭.

પરંતુ પ્રવર્તમાન અર્થવ્યવસ્થા પર સૂચક અને મહત્ત્વની ટીકા કરતા, છતાં અજાણપણે ઉચ્ચારાયા હોય તેવો સહજ ઉદ્ગાર પણ તેણે સોનબાઈના સ્ત્રી પાત્રને મુખેથી જ સરી પડતા દર્શાવ્યા છે ને!

વળી, મૂળ વાર્તામાં જેમીના પાત્ર પર આવી પડતી આપત્તિ સમયે તેને અભુ મકરાણીનો આંશિક ટેકો સાંપડે છે. પછી વાર્તાનો નાયક માત્ર અભુ મકરાણી બની રહે છે. વાર્તા મુખ્યત્વે ત્રણ પાત્રો પૂરતી સીમિત રહી ટૂંકી કરુણાન્તિકા બનીને અટકી જાય છે. જ્યારે કેતનની સિનેકૃતિમાં સોનબાઈ પર આવેલી આપત્તિ માત્ર બે કે ત્રણ પાત્રોને સ્પર્શીને અટકી જતી નથી. તે ધીરે ધીરે આખા ગામ માટે વિકટ પ્રશ્ન બની રહે છે, અને મુખ્ય પાત્રોના સર્જાતા સંઘર્ષમાં સમગ્ર ગ્રામસમાજ અને સઘળાં મુખ્ય અને ગૌણ પાત્રો ભળે છે. અલબત્ત અગ્રસ્થાને સોનબાઈનું પાત્ર હોવા છતાં ગામનો સમગ્ર સમાજ ધીરે ધીરે અહીં નાયક પદ ધારણ કરે છે!

...શ્રી મડિયાનો અભુ મકરાણી સ્ત્રી રક્ષાની તરફેણમાં પરંપરાગત ત્રાગું કરીને આત્મહત્યા દ્વારા જીવન ટૂંકાવતો દર્શાવાયો છે. જ્યારે કેતન મહેતાના અબ્બુમિયાંનું પલ્લું નમકહલાલી પ્રત્યે ઢળવા કરતાં નારી રક્ષા પ્રતિ વધુ ઢળે છે, અને તેને ખાતર તે સામી છાતીએ મોતને વહાલું કરે છે. આમ અભુમાંથી અબ્બુમિયાં બનતા સુધીમાં આ પાત્ર ઉદાત્તીકરણની જબરી ફાળ ભરે છે, જેનો યશ દિગ્દર્શકના અતિ વાજબી જણાતા નારીવાદી વલણને જ આભારી છે!

તે સાથે દિગ્દર્શકે અહીં પરંપરાગત સમાજના નૈતિક મૂલ્યોના અવશેષ સમા બારોટના પાત્રની જોડાજોડમાં (આધુનિક) ગાંધીવાદી એવા શાળાના ખાદી-ધારી શિક્ષક (બેન્જામીન જિલાની)ના પાત્રને મૂકીને પણ એક ચોક્કસ કથન કર્યું છે. અન્યાયી અને ગેરવાજબી વલણ નહીં સાંખી લેનાર અને તેવે સમયે જાનના જોખમે પણ સ્પષ્ટવક્તા થનાર પરંપરાગત લોકવાર્તાઓમાં આવતા ટેકીલા ચારણની યાદ અપાવતું પેલું બારોટનું પાત્ર લોકગાયક બાબુભાઈ રાણપુરા દ્વારા ભજવાયું છે. 'અબ તો ઈસ ગાંવ કે પાની મેં હી કુછ ખરાબી હૈ' કહી ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ પેલા રામશાસ્ત્રીની માફક ગામનો ત્યાગ કરનાર એ પાત્રના સામીપ્યમાં મુકાયેલ તેને કંઈક અંશે સમાન તેવું ગાંધીવાદી, અહિંસક તથા સ્પષ્ટવક્તા સત્યાગ્રહી શાળાના શિક્ષકનું પાત્ર અન્યાય સામે પોતાની લડત ચાલુ રાખે છે. આમ બે જુદા જુદા યુગનું પ્રતિનિધિત્વ કરતા આ બે

ભિન્ન પાત્રોને એકાએક ગોઠવી પરંપરાગત સમાજ અને આદેશમાં આવેલ આધુનિક જાગૃતિ માટે નિમિત્ત બનનાર ગાંધીવાદી જૂથમાં પાયાના નૈતિક મૂલ્યોના રક્ષા કાજે એના મળતી બલિદાનની સમાન તત્પરતા બાબત દિગ્દર્શક ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં એક મહત્ત્વનું કથન કરે છે.

આમ શોષક અને શોષિત વચ્ચેના સંબંધોમાં સત્તાના અન્યાયી અને અમાનુષી ઉપયોગની પશ્ચાદ્ભૂ રચી બે પાત્રોના સંઘર્ષની કથા વર્ણવવાની પ્રક્રિયામાં દિગ્દર્શક શ્રી મડિયાની મૂળ વાર્તાથી ઘણાં દૂર નીકળી જાય છે. વળી અહીં દિગ્દર્શકના સમાજવાદી વ્યવસ્થા તરફ ઢળતા વલણને લઈને કથામાં એક અનેરો રંગ ભળે છે. તે સાથે કથાના મુખ્ય વસ્તુ કે પ્રસંગના માર્કસવાદી કે સમાજવાદી અર્થઘટન વેળાએ કલાકાર પ્રચારવાદી વલણમાં સરી પડે તેવી દહેશત હંમેશ રહેતી હોય છે. પરંતુ દિગ્દર્શક તેને નિઃશંકપણે નિવારી શક્યા છે! અને તે સાથે આ વાતને બ્રિટિશ શાહીવાદી શોષણની કથાનું સ્વરૂપ આપવા દિગ્દર્શકે ખૂબીથી અહીં બે તત્ત્વો ઉમેર્યાં છે. આમ કરીને તેમણે કથાને તે સમયનો ઓપ આસાનીથી આપ્યો છે. તે છે થાણદારના પાત્રને બ્રિચીસ તેમ જ બ્રિટિશ અમલદારના ગણવેશ સાથે પહેરાવેલ સાહેબ-શાહી ટોપો અને ગ્રામલોકોને આકર્ષવા અને લલચાવવાના ઈરાદાથી સાહેબ દ્વારા સંભળાવાતું ભૂંગળાવાળું થાળીવાજું! ગામને પાદર તળાવ પાસે પડાવ નાખી બેઠેલ થાણદાર સાહેબ સોનબાઈ માટેની ગેરવાજબી માગણી ગામ લોકો સમક્ષ રજૂ કરતાં પહેલાં ગ્રામોફોનના યંત્ર અને તેના સંગીત દ્વારા તેમને સંમોહિત અને પ્રભાવિત કરવાનો પ્રયાસ કરે છે! સંસ્થાનવાદી શોષણખોરોએ પણ સ્થાનિક પ્રજા પર સત્તા જમાવવા કંઈક અંશે આવી જ પદ્ધતિ અપનાવી હતી! યંત્રયુગની પેદાશ તેવી પોતાની નાવીન્યપૂર્ણ અને આકર્ષક ચીજોથી તેઓએ પહેલાં સ્થાનિક લોકોને સંમોહિત કર્યા, અને સંમોહનમાં ફસાયેલા પર તરાપ મારીને પોતાને વશ કર્યા! અને ત્યાર પછી લાંબાકાળ સુધી સ્થાનિકોનું શાહીવાદી શોષણ થતું રહ્યું! અહીં દિગ્દર્શકે સાહેબના ગ્રામોફોન અને ટોપો બંનેને અનુક્રમે બ્રિટિશ શાહીવાદી સંમોહન અને અમાનુષી સત્તાના પ્રતીકરૂપે સફળ રીતે પ્રયોજ્યાં છે! અને તેનાથી પણ આગળ વધી, ગ્રામોફોનથી પ્રભાવિત તેવા એક ગ્રામજન દ્વારા ગ્રામોફોનની રેકર્ડને 'ઊડન તશતરી' જેવા આશ્ચર્યજનક નામથી વિસ્મયમિશ્રિત ભાવે નવાજતો દર્શાવી બ્રિટિશ શાહી-વાદી શોષણની પ્રક્રિયાના સાતત્યનો એક છેડો અમેરિકન નવસંસ્થાનવાદી

(અં.નીઓ કોલોનીસ્ટ) શોષણની વર્તમાન પરિસ્થિતિ સુધી લંબાવી આખી કથાના વર્તમાન સંદર્ભ અને અર્થસૂચકતાને દિગ્દર્શકે હાંસલ કર્યાં છે! અને આ સઘળું તેણે એક કલાકૃતિની રસાનુભૂતિને ઊની આંચ પણ આવવા દીધા વિના સિદ્ધ કર્યું છે! આમ શ્રી મડિયાની આશરે ત્રણ દાયકાપૂર્વ લખાયેલ આવી સાદી, સરળ ટૂંકી વાર્તા એક કલ્પનાશીલ સિને-દિગ્દર્શકનો સ્પર્શ પામતાં અનેકવિધ પરિમાણો ધારણ કરે છે.

વળી, દિગ્દર્શકને કંઈ કોઈ એક કામે ગુજરાતના એક અજાણ ખૂણે નાનાશા ગામડામાં બનેલ (કદાચિત સત્ય) ઘટના પર આધારિત શ્રી મડિયાની ટૂંકી વાર્તાનો આધાર લઈ માત્ર શોષક અને શોષિતોના સંબંધનું નિરૂપણ કરવામાં જ રસ નથી! તેને તો એ શોષિત સમાજને તળિયે પડેલ સુષુપ્ત પણ પ્રબળ એવી શક્તિનું પ્રેક્ષકને ભાન કરાવવું છે, અને તે પણ કલાકૃતિનો ભોગ લીધા વિના! તેથી જ તો તેણે શ્રી મડિયાની વાર્તાના તમાકુના કારખાનાંની તમાકુના અનાકર્ષક રંગને મરચાંના અતિ આકર્ષક અને ઉત્તેજક લાલરંગમાં પલટી નાખ્યો છે. અને આ લાલ રંગ અને શ્રમજીવી સંઘર્ષમાંથી જન્મેલી સમાજવાદી ક્રાન્તિના સંબંધને કોણ નથી જાણતું! પરંતુ અહીં આ લાલ રંગ ગુજરાત–સૌરાષ્ટ્રના લોકજીવનના ભાતીગળપણાંમાંથી એટલો તો સહજ રીતે પ્રગટ્યો છે, કે આપણે કોઈ પ્રતીક તરીકેની તેની ઓળખ પામ્યા વિના સહજતાથી તેને સ્વીકારી લઈએ છીએ, કદાચિત અભિભૂત થઈ જઈએ છીએ અને તે લાલરંગ આપણા પર સર્વત્ર છવાઈ જાય છે! અને તે પળે, ધીમા પણ દૃઢ પગલે, હાથમાં દાતરડું લઈ ચહેરા પર મક્કમતા અને જુસ્સાના ભાવ સાથે સોનબાઈ (સ્મિતા) આપણને કેમેરા તરફ આગળ ધપતી દેખાય છે! ક્રોધ અને જુસ્સાના ભાવથી પ્રદીપ્ત તેના ચહેરામાં નારીનો વ્યક્તિત્વમાં પડેલા સુષુપ્ત શૌર્યની પ્રબળતાની આપણને અનુભૂતિ થાય છે, અને તેના દૃઢ પગલાંમાં આપણને શ્રમજીવી સંઘર્ષે સર્જેલ કેસરિયાં વાઘા પણ કળાય છે!

પરંતુ આ સઘળા સાથે કૃતિની કેટલીક મર્યાદા પણ આપોઆપ જણાઈ આવે છે. જેમકે સઘળાં પાત્રોનું પાત્રાલેખન અહીં મહદ્ અંશે એક પરિમાણીય બની રહ્યું છે. સારાં પાત્રો હંમેશ સારાં અને નરસાં હંમેશ નરસાં જ રહ્યાં છે. તે જ રીતે સોનબાઈના પતિ શંકર પર આવેલ પત્ર બાદ તેના દ્વારા અનુભવાતી ઉત્તેજના કે આનંદની માત્રાનું આલેખન થોડું અસાહજિક તેમ જ કંઈક અંશે અતિશયોક્તિભર્યું જણાય છે. વળી અહીં સત્યજિત રાયની

એક જાણીતી સિનેકૃતિની આવી જ માવજતભર્યા એક પ્રસંગના આલેખનથી દિગ્દર્શક જાણ્યે અજાણ્યે પ્રભાવિત થયા હોય તેવું લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

વળી, પ્રાપ્ત એક હકીકત અનુસાર પટકથાના બંને લેખકો કેતન મહેતા અને શફી હકીમ દ્વારા પટકથા લેખન સમયે જ જાણીતા લેટિન અમેરિકન લેખક ગેબ્રીયલ માર્કવેઝની જાણીતી સાહિત્યકૃતિ 'હન્ડ્રેડ યર્સ ઑફ સોલીટ્યુડ' વાંચવામાં આવી હતી. તેમાં નિરૂપિત કથામાં એક જિપ્સી સરદાર દ્વારા ગામડાના ભલાભોળા લોકોને ગ્રામોફોન, દૂરબીન અને આગિયા કાચ જેવી કૌતુકભરી ચીજો દેખાડી પ્રભાવિત કરવાનો પ્રયાસ કરાય છે તે વાતનું ચિત્રણ છે. પેલી સાહિત્યકૃતિમાં આલેખિત પરિસ્થિતિ અને પેલી કૌતુકભરી ચીજો બંને આ સિનેકૃતિમાં થોડા ફેરફાર સાથે દેખા દે છે ! આ સાહિત્ય કૃતિમાંથી ઉછીનાં તત્ત્વો લઈને પોતાની પટકથામાં કેતન દ્વારા તેનો કરાયેલ ઉપયોગ સાહિત્યના અભ્યાસીઓને અત્યંત દેખીતો જણાશે. અલબત્ત, માર્કવેઝની કૃતિમાંની પરિસ્થિતિ અને તે તત્ત્વો અહીં 'મિર્ચ-મસાલા'માં દિગ્દર્શક દ્વારા કલાત્મક રીતે રૂપાન્તર જરૂર પામ્યાં છે, વળી તેનો ઉપયોગ પણ ઘણો કલ્પનાશીલ રહ્યો છે, જે સરવાળે કૃતિના હેતુને તો સહાય જ કરે છે ! પરંતુ તે સાથે તે દિગ્દર્શક-પટકથાલેખકોની મર્યાદા પણ કંઈક અંશે છતી કરે છે !

કથામાં સોનબાઈ પર આવી પડેલી આફત ધીરે ધીરે સમગ્ર ગામનો પ્રશ્ન બની જાય છે તે નાટ્યમાળખાની દૃષ્ટિએ ઘણું રોચક જણાય છે. પરંતુ આ પ્રશ્ને મરણિયા થનાર કોઈ શૂરવીર ગામમાંથી ન નીકળે તે વાત થોડી અવાસ્તવિક જરૂર જણાય છે. સ્ત્રીની રક્ષાખાતર પ્રાણ પાથરનાર શૂરવીર ગામને પાદર પાળિયા થઈને પૂજાતા હોય તેવા દાખલા સૌરાષ્ટ્રમાં તો ઠેર ઠેર જોવા મળે છે. તેનાથી વિપરીત રજૂઆત કરી આખરી પળે સ્ત્રીઓની વહારે ધાનારા એકમાત્ર શૂરવીર પાત્રને લઘુમતિકોમનો સભ્ય દર્શાવી દિગ્દર્શકે તત્કાલીન ગ્રામસમાજમાં પ્રવર્તમાન કોમી એખલાસની લાગણીનું સુંદર ચિત્રણ કર્યું છે. પરંતુ હાલ ગુજરાતમાં અને વિશેષરૂપે અમદાવાદમાં ફેલાતી જતી તીવ્ર કોમી લાગણીએ દિગ્દર્શન માટે એક સમસ્યા ખડી કરી હતી તે વાતની જાણ ઘણા ઓછાને હશે. અમદાવાદ ખાતે રૂપાલી સિનેમાગૃહમાં આ ફિલ્મ દર્શાવાઈ રહી હતી ત્યારે શહેરના એક (અસહિષ્ણુ) જૂથે બહુમતી સમાજમાંથી કોઈ પાત્ર સ્ત્રીઓની વહારે ન જતું દેખાડી તેમ જ લઘુમતી કોમ પ્રતિ પક્ષપાત દર્શાવી તે કોમના પાત્રને શૂરવીર અને સ્ત્રીઓની સહાય ખાતર પ્રાણ આપતું દર્શાવી દિગ્દર્શકે અહીં ખોટી અને અવાસ્તવિક રજૂઆત કરી છે તેવું આળ મૂકી

પ્રાપ્ત એક હકીકત અનુસાર ચિત્રની રજૂઆતમાં થોડો વખત વિક્ષેપ નાખ્યો હતો. કેતન દ્વારા દોરાયેલ અબ્બુમિયાંના પાત્રનો કરાયેલ વિરોધ ઉપરોક્ત જૂથની અસહિષ્ણુતા જરૂર દર્શાવે છે; પરંતુ તેઓ ત્યારે ભૂલી જાય છે કે લઘુમતિ કોમનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં આવાં પાત્રો સામાન્ય રીતે આશરે દરેક વ્યાવસાયિક હિંદી સિનેકૃતિમાં હંમેશ જોવા મળે છે. પરંતુ આવાં ચીલાચાલુ પાત્રનું પાત્રલેખન છાપેલ કાટલા જેવું અને નિર્જીવ હોઈને તેઓનું તેના પ્રત્યે ધ્યાન દોરાતું નથી, અથવા તો તેમાં તેઓને વાંધો ઉઠાવવા જેવું કશું લાગતું નથી. પરંતુ અહીં અબ્બુમિયાંનું ચિત્રણ ખૂબ જીવંત છે, અને ઓમપુરીના સંવેદનશીલ તેમ જ આત્મીય અભિનય સાથેની ચોટદાર રજૂઆતે તેને ખૂબ ઓપ આપ્યો અને એટલી હદે કે પેલા અસહિષ્ણુ જૂથથી તે સહન થઈ શક્યું નહીં. એક દૃષ્ટિએ જોતાં તે દિગ્દર્શક અને અભિનેતા બંનેની સિદ્ધિ પુરવાર કરે છે. તે અનુસાર આ ચિત્રને મળેલ શ્રેષ્ઠ સહાયક અભિનેતાનો રાષ્ટ્રિય પુરસ્કાર ઓમપૂરીને ફાળે જ જવો જોઈતો હતો, જે દુર્ભાગ્યે સુખીના પાત્ર બદલ સુરેશ-ઓબેરોયને પ્રાપ્ત થયો છે તે કંઈક રીતે આશ્ચર્યજનક લાગે છે !

ચિત્રના સમગ્ર હેતુને અસર નહીં કરતી હોવા છતાં સૌરાષ્ટ્રના લોકજીવનની કેટલીક વિગતોના અભ્યાસની અહીં જણાતી ઊણપ જાણકારોને કઠ્યા વિના રહેતી નથી. જેમ કે લોક સમાજની સ્ત્રીઓ મેળા કે લગ્ન સમયે પહેરવા સાચવી મૂકેલ હોય તેવાં નવાં કપડાં કંઈ રોજિંદા જીવનમાં હંમેશ પહેરતી નથી ! ભરતકામથી શણગારેલ અને ઉજળા રંગોથી સભર તેવો તેમનો પહેરવેશ જરૂર હોય છે. પરંતુ તેના રોજિંદા વપરાશને લઈને રોજના જીવનમાં આટલો ઊજળો દીસતો નથી જેટલો દિગ્દર્શકે પોતાના ચિત્રમાં દેખાડ્યો છે ! વળી અહીં જ્ઞાતિ કે પેટા જ્ઞાતિ પ્રમાણે પહેરવેશની વિગતો અને રંગ બદલાય છે, જેની વિગતમાં ઉતરવાનું પણ દિગ્દર્શકને જરૂરી જણાયું નથી. તેવી જ રીતે, ગામડાની સ્ત્રીઓ મળનાર સામી વ્યક્તિ સ્ત્રી કે પુરુષ હોય તેને અભિવાદન કરતા સમયે 'રામ, રામ' ઉચ્ચારણ કરતી નથી પણ હંમેશ 'જય શ્રી કૃષ્ણ' ઉદ્‌ગાર કાઢે છે. માત્ર પુરુષો જ એકબીજાને અભિવાદન કરતાં 'રામ, રામ' બોલે છે. તે જ પ્રકારે અન્ય એક નિરીક્ષણ પણ ઉલ્લેખનીય છે. ઘાસનો ભારો માથે ઉપાડીને જતો ગામડિયો ગામની શેરીમાંથી પસાર થતો હોય કે સીમની કેડી પરથી નીકળ્યો હોય, તે માથા પરનો ભારો કદી ડાબે જમણે રસ્તો રોકાય તે રીતે આડો મૂકતો નથી, પરંતુ સીધો મૂકે છે, અને અકસ્માતને નિવારે છે.

શક્ય છે કે આવી નાની વિગતો કથાના મુખ્ય હેતુને વિશેષ અસર કરતી ન હોઈ દિગ્દર્શકે તેને ઇરાદાપૂર્વક વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું ન હોય. પરંતુ તેમના પ્રત્યે સેવાયેલ આવું દુર્લક્ષ ચિત્રણની વાસ્તવિકતા અને આધારભૂતતાની માત્રામાં ચોક્કસપણે ઘટાડો કરે છે.

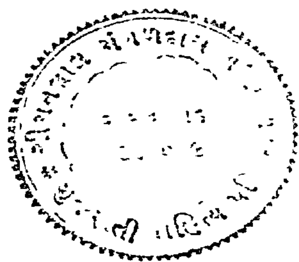
જહાંગીર ચૌધરીનું સિને છાયાંકન અહીં ખરેખર દાદ માગી લે તેવું છે. ગામને પાદરની તળાવડીથી પાછળ હટતા કેમેરાની ગતિ સાથેનો પેલો લાંબો શૉટ, અપૂરતા પરંતુ સહજ લાગતા અજવાળામાં સોનબાઈના ઘરની અંદર તેના પતિ સાથેના આત્મીય જીવનનાં દૃશ્યો, ઓસરી પછીના ઓરડામાં મુખી અને મુખી પત્ની વચ્ચેના નાટકીય સંવાદ સમયે વાઈડ એન્ગલના ઉપયોગ વડે ઝડપાયેલ દૃશ્ય આ વાતની સાક્ષી પૂરે છે. તળાવડીને કાંઠે તંબૂની બહાર થાણદારના સાબુવાળા ચહેરાના બાજુમાં ગ્રામોફોનનું ભૂંગળું દર્શાવી સેવાયેલ મીડીયમ ક્લોઝઅપ વિસ્તરતા જતા ફલક સાથે પાછો હટીને પશ્ચાદ્ભૂમિમાં સોનબાઈનો પ્રવેશ થતાં કંપોઝીટ શૉટ બને છે; દૃશ્યફલક વિસ્તરવાની સાથે કેમેરાની ડોક ડાબેથી જમણે ફરતાં તે તંબૂ, તળાવડી અને સોનબાઈ તે બધાને આવરી લઈ અર્ધવર્તુળાકાર ગતિએ પાછો હટી સોનબાઈનો પીછો કરતા થાણદારને તે જ્યારે અનુસરવા લાગે છે ત્યારે આ કંપોઝીટ શૉટને આપણે સુંદર ટ્રોલીશૉટમાં પલટાતો માણી શકીએ છીએ અને ત્યારે સિનેછાયાકારની હૈયાઉકલત પર આપણે વારી જઈએ છીએ ! છેવટે, કથા જ્યારે નાટ્યાત્મકતાની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે ત્યારે અબ્બુમિયાની શહાદત અને ડેલાના તૂટી પડતા તોતીંગ દરવાજાને દર્શાવવા સુધી સિનેછાયાકાર પોતાની કાબેલિયતનો અને સિનેસંકલનકાર સંજીવ શાહ પોતાની ખૂબીનો પરિચય અદ્ભુત પ્રકારે કરાવ્યે જાય છે ! પરંતુ દાડિયણો દ્વારા મરચાંના ભૂકાને હથિયાર તરીકે પ્રયોજવાનું દૃશ્યનું છેવટનું સિનેછાયાંકન આટલું નબળું શાને રહી જવા પામ્યું છે તે સમજાતું નથી ! દિગ્દર્શકે પણ આ નબળું છાયાંકન સ્વીકારી લીધું તેટલા પૂરતો તેને પણ આ નબળાઈમાં સહભાગી ઠરાવ્યા વિના કેમ રહી શકાય !

નેશનલ ફિલ્મ ડેવલપમેન્ટ કૉર્પોરેશનની આર્થિક સહાયથી નિર્માણ પામેલ, ભાષાએ હિંદી પણ અભિવ્યક્તિએ ગુજરાતી તેવી આ એક ચાકમાર સિનેકૃતિ છે. કુલ ચોવીસ લાખના નિર્માણ ખર્ચે (જે આ પ્રકારની લઘુ નિર્માણ ખર્ચના આદર્શને વરેલ પ્રવાહની ફિલ્મ માટે ઘણો મોટો ગણાય) નિર્માણ પામેલ આ

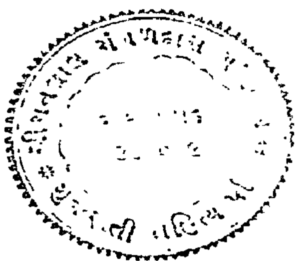
કૃતિએ મુંબઈ ખાતેના ત્રણ સિનેમાગૃહોમાં રજૂઆત પામીને પ્રારંભનાં માત્ર ચાર જ અઠવાડિયામાં પોતાનો નિર્માણ ખર્ચ પાછો મેળવી લીધો છે, તે તેની વ્યાવસાયિક સફળતાનું સૂચન કરે છે. શ્રેષ્ઠ હિંદી ચલચિત્ર કૃતિ, શ્રેષ્ઠ સહાયક અભિનય અને શ્રેષ્ઠ સિને-સંકલન તેવા એકીસાથે ત્રણ ત્રણ રાષ્ટ્રીય પુરસ્કાર પ્રાપ્ત આ કૃતિને ગુજરાત ખાતે વ્યાવસાયિક દૃષ્ટિએ સારો આવકાર સાંપડ્યો નથી ! આ પરિસ્થિતિને આપણે શું કહીશું ? કલાત્મક ગુણવત્તા ધરાવતી સિનેકૃતિ પ્રત્યે ગુજરાતી પ્રેક્ષકવર્ગની ઉદાસીનતા જ ને ! કે પછી દહાડે દિવસે તીવ્ર બનતી જતી પેલી કોમી લાગણીનો પડઘો ?

અનુક્રમ

અષાઢ ૧૯૮૬	ભરત નાયક	૧
મોક્ષ	ભરત નાયક	૫
ધનુષ પરથી સનનન્...	જયદેવ શુકલ	૭
શરીર કૂદી પડે	,,	૮
માછણ	,,	૯
એક કાવ્ય	નીતીન મહેતા	૧૦
મૃત શિશુની માતાને	યજ્ઞેશ દવે	૧૨
મૃત શિશુને	,,	૧૫
કાણું છિદ્ર	મૂકેશ વૈદ્ય	૧૮
મોભ ભળે આકાશે	કાનજી પટેલ	૧૯
દીગ દીવા	,,	૨૦
ઘેર જતાં	ગુલામમોહમ્મદ શેખ	૨૧
મનોજનું ઘર	ભૂપેન ખખ્ખર	૨૬
કાલિદાસનાં નારીપાત્રો : સંવેદના અને મનોવ્યાપાર	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	૫૬
શબ્દવ્યૂહનો સાતમો કોઠો	સનત્ ભટ્ટ	૬૯
નવલિકામાં ભાષા	જયંત પારેખ	૭૬
અપરાધની ઉત્તરે 'મેઘદૂત'ની જ્ઞાનમીમાંસા તરફ	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	૮૪
હિચકોક–ત્રુફો સંવાદ	અભિજિત વ્યાસ	૯૮
ગ્રંથાવલોકન	—	૧૦૮
કેતન મહેતા કૃત 'મિર્ચ મસાલા'	ઉષાકાન્ત મહેતા	૧



ઐતદ



ઐતદ્

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૨
વર્ષ ૮ અંક ૩ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૧
જયંત પારેખ એ/૨૦, એમ. વૈદ્ય મા
ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટિ
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેને પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

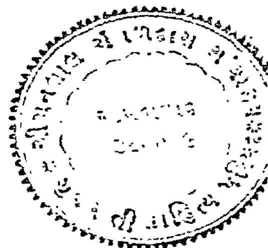
•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

કાનજી પટેલ

પછી બધું પોબાર

પૂંછડિયા અંડ મહોરતા સૂર્યમુખી થઈ.
આશય જળથી ભરિયા.
સર-વાણી ઓધાન.
પછી ઘન.
ઘન પૂગે સરવરને.
    તરંતી લયમાં અપ્-સર.
પાદર અંજળ પૂરાં.
કંદોરકોર સરવર પર
ડૂમો કુંભર કરીએ, લણીએ.
પર્વત-પડખાં ઘસી ઉતારે રાત.
રાત માંહ્યલી વાટ વચાળે વળ્યો ડચૂરો.
અંધાર હીંચતો વાયુ.
ઇન્દ્રિયગ્રામને પીવે
વીજ-સળાવા વચ્ચે ઊતરે રાત
                    થઈને સાંઠો.
પછી બધું પોબાર.
એવે મૂરત પલાણ્યા દીવા.
ચાર પગે અંધારું.
પીઠ પર સ્વર્ણિમ કેશ.
પરોઢી આંખ.
સાંઠ સલ્લકી મસળી રાતની
સૂરજ-ગાંઠથી રસ સંચરિયા
તહસપાઠ
ને નહસ પદારથ.
પદના દાણા
અરથ ભૂમિજળ તેજવાયુ બહુ વ્યોમી.



કાનજી પટેલ

ઉકેડુ કુંભ

કરોડ ખીલડો.
ઉપર માથાનો મરઘો મોભી.
નળાણું વાયાં.
આવ્યાં દેડકાના તાળવા સરખાં વાદળ.
કુશકી મેઘલય ચાલ્યો.
આમેય પહેલેથી
આંગળાંના વળામણમાં હતા ભૂરા વાયરા.
વાયરા આડા રમે હોળ હડદોલ.
ઊભા કણસલે
રણઝણ અવતરે એમ, એવો, એટલો
કે પવનને પણ ધોઈ ઉતારે ભેળવે માટીમાં.
મોભ ભાળે—
ચાલ્યાં આવે નાચતાં જળસાંબેલાં.
કાય ઉલેચે ને તળ પરેડાટ.
પાણી હતા ધરતીનો એકતાર જીવ.
એમાં જનોઈવાઢ .

ઊતરે
અગનફળું તલવારવિજ.
મરઘાંની પાંથી તળે જ્યોત ઝપલાય.
અડે, ઢાળે ગેાળ કેરી ભીંતરડીને.
કોપરિયાં છાપરાંને દૂણાવે.
નવા જીવ જેટલી ઊંડી સોડમ સીમની.
એ સીમમાં પીપળો.
મોભી ફ્રાડમાંથી જુએ—
ચોમેરથી ઊંચે આવી
ગુંબજ થતા વાદળ જીભડા.
એની વચ્ચે ખળામાં
પીપળો મેડ *
ફાટકાનું વજ્જર હડુડુ હુંમ.
ચોટલીથી પીપળો ફ્રાચરાયો.
વજ્જર ચાંચ પીએ પાટલાઘોનું તળ.
વહાણું વાયાં.

* ખળામાં રોપેલું ઊંચું લાકડું, જેની સાથે બંધાયેલાં બળદ લણણીના ધાન પર ફરે.

ભીખુ કપોડિયા

ફ્રેમ

૧

આ એક ફ્રેમ
એને પૂર્વ પશ્ચિમ ઉત્તર દક્ષિણ
ચાર બાજુઓ.
એકબીજામાં ભેળવાયેલા એના ચારેય ખૂણામાં
ભૌમિતિકા બેઠી છે.
એક મિજાજના અંશાંશે
આ ફ્રેમને દરિયામાં જાળની જેમ ફેંકું છું
આકાશનો ભૂરો ચોરસ ખંડ
એમાંથી ઉપસી આવે છે.
દરિયાનાં મોજાં, ફીણ રંગબેરંગી માછલાં
કે કોઈ શબ સરકીને
દરિયામાં પછડાતાં જોઉં છું.
કિનારે ખડકની ધારે બેઠો બેઠો હું
મારા કેનવાસ પર ફ્રેમને અવતારવા મથું છું.
ફ્રેમનો આકાશી ચોરસ
મારી પીંછી પરથી નીતરીને
કેનવાસના ચોરસમાં ભળી જાય છે.

પર નથી પડતી હવે કે
તરતી ફ્રેમમાં, ચિતરેલા કૅનવાસમાં,
નની આ પાર પેલી પાર ?
આરપાર !

મની પેલી પારથી
ાવ્યો છું કાળી, મેંદાની સ્લેટ સુધી.
મંધારાનાં આંજણુ આંજેલી મારી આંખો
સ્લેટની ફ્રેમમાં
કાળા દરિયાને જડાયેલો જોઈ
અંધાર-વિભોર બની જાય છે...
સ્લેટ પર આલેખું છું
મારાં પાંચ આંગળાંની સાબિતીને ઠળિયામાં,
ઠામમાં, ઠરાવમાં ને ઠાઠમાં...
ગઈકાલે જ ચીતરેલું સફરજન
સ્લેટનું અંધારું પીને
ફળની ગતિએ પુષ્ટ થતું જાય છે એવું
આજની સવારે સ્લેટમાં વાંચું છું
ને—તડાતડ
તૂટી પડે છે
આ ફ્રેમ.

૩

આજ સુધી દીવાલ પર જડેલી
કાષ્ઠની ખાલી એક ફ્રેમને
ઝાડની ડાળીએ લટકાવી જોઉં છું તો
કાગળ પર ધ્રૂજતી
પવનને નાતે
ફ્રેમની અ-ચ રેખા
ડાળની રેખા સાથે ઘર્ષણમાં ઊતરે છે
હું
તણખી ઊઠું છું
ફ્રેમમાંના ખાલીખમ અવકાશની જેમ.

ફ્રેમમાંથી આખાય વૃક્ષને
જોવા જતાં જ
કાગળમાં ભળી જતા અક્ષરોની જેમ
પ્રવેશું છું
ફ્રેમ સહિત
કાષ્ઠમાં
વૃક્ષમાં.

૪
આર્ટ ગેલેરીમાં પ્રવેશું છું.
દીવાલ પર ફ્રેમોના લંબચોરસ
લટકે છે.
ચપોચપ બધા જ લંબચોરસ
મારા ચશ્માના કાચ પર
ગોઠવાઈ જાય છે...ઊમટે છે રંગ,
રંગો વિશે વિચારું છું. ઊમટે છે વિચાર
વિચાર વિશે રંગોમાં વિચારું છું
રંગ વિશે વિચારોમાં વિચારું છું.
વિચાર રંગમાં વિહરું છું
વિહરું–રંગ–વિચારમાં ને
ચતુષ્કોણોમાં ફરી વળે મારી કીકી.
વર્તુળ–વિચાર.
ફ્રેમો હવે વર્તુળ
દીવાલો વર્તુળ
મારા કાચ વર્તુળ.
દરવાજાની ફ્રેમમાં થઈ દાખલ થયેલો હું
ફ્રેમોમાં દાખલ થયેલો
દાખલ થયેલો
થયેલો હું થયેલો
મારી
આગવી ગેલેરીમાં
ભૂમિતિ–મલ્હાર.
(૨૧-૧૧-૮૦/૧૬-૮-૮૨)

નિખિલ ખારોડ

એક કવિતા

શું થશે કવિતાનું ?
તરશે...? ડૂબશે...?
ભડકો થશે કે થીજી જશે?
વરસો પહેલાં મને મળી
ત્યારે જરા યે ઓળખાણ ન'તી.
માથે ચિંથરેહાલ વાળના ગંઠોડામાં
જૂનાં ટોળાં ફરી વળેલાં.
ચહેરા પર જડાયેલી કરચલીઓ
સિમેન્ટથી ચણી હોય તેમ લાગે.
ગળું હતું કે નળી
હાથ પગ કે દોરડી
પેટ કે લોચો
કંઈ ખબર જ ન પડે.
ખભો તો કાટખૂણિયા ભેરવેલા જણાય.
કોઈક કહે કે આને તો
બધાંએ ખૂબ પ્રેમ કરેલો.
ને પચકેલા સાથળના
ઊંડાણમાં મેં જોયું તો

એકાર અંધારી ગુફામાં
ખૂણેખાંચરે
બાવાં જાળાં લટકતાં હતાં.
તેમાંથી ખરીખરીને
ધોળી પોપડીઓ
તેના બે પગ વચ્ચે
ખડકાતી હતી.
ને બધાં એમ જ કહે
કે તે જ છે.
કે તે કવિતા જ છે.
ધોળી બટકણી બરછટ
પોપડી જોઈને
ઘણાને જો કે
અચંબો થાય.
તો ઘણા તેને
મઢે ચળકતા રંગમાં
ને કહે કે
તે જ ખરી કવિતા છે.
મને તો જો કે
બિહામણા અંધકાર ડૂબ્યા ઓરડામાં
તે ઘણી વાર દેખા દે'તી.
ટૂંટિયું વાળીને ધ્રૂજતો ધ્રૂજતો
પડ્યો હોઉં એકાદ ખૂણે
ને સામે દેખાય
રેશમી સફેદ વસ્ત્રોમાં ઝૂલતી.
ખભે પાંગરેલી મુલાયમ લટો પંપાળતી
સુડોળ ચહેરા પર
સ્થિર આંખોવાળી
કન્યા.
મારું કાંડું પકડીને તે કહે
કે લખ, લખ તું મારા વિશે.
તેની આંખ પર

નજર ઠેરવું ન ઠેરવું ત્યાં
પોપચાં જડાઈ જાય.
ને ચિંથરેહાલ
ગળી ગયેલી આકૃતિ
મારી સામે અટ્ટહાસ્ય કર્યા કરે.
તેની તરડાયેલી ચામડી
મસળી મસળીને
વીંખોડીયા ભરું
ને મુઠ્ઠીમાં
ધસી આવે શબ્દો
કેટલાક સ્ફોટક કેટલાક થીજેલા
કેટલાક લોખંડી કેટલાક હળવા.
મુઠ્ઠી પછાડું ને લખાય.
મુઠ્ઠી પછાડું ને લખું છું.
લખ્યા કરું છું.
પણ હજી યે નથી જાણ્યું
કે આ કવિતાનું
ખરેખર શું થશે?

નિખિલ ખારોડ

બિકાનેર

ભૂખરી તપતપતી રેતીની સળથી
વીખાયેલા ડામરિયા રસ્તાની
લટકેલી ધારને અડીને ઊભેલા
રડયાખડયા પીઠમાંથી ઝૂકી પડેલા બાવળ
ઝૂલતા ઝૂલતા દાંતિયાં કાઢી રહ્યા છે.
ચારેકોર રેતીમાં દટાયેલા
ખાડા ટેકરામાંથી
વરસોથી ધરબાયેલો લાવા
ડમરીએ ચડી ચડીને
પટકાય છે રસ્તા પર
ત્યાં તો લાલ ભડક રસ્તા પરથી
અમળાતી અમળાતી ઊંચકાય છે.
રેતીની સળ
કંકરિયાળા દેહને
ઉઘાડો કરતી.
માથા ઉપર બેઠા છે
બરોબર અડ્ડો જમાવીને

અગનદેવ સૂરજનારાયણ.
ચસવાનું નામ નથી લેતા.
'ને છંટાય છે અવિરત
અગનકણોનો પ્રવાહ તેમાંથી ચારે બાજુ.
રેતી સુધી પહોંચતાં પહોંચતાં
સૂસવાટે વ્યાપી જાય છે.
મરુધરની દુનિયામાં.
ને ભડભડ ઊંચકાતો પછડાતો
દડદડતો જાય છે રસ્તો
દૂરદૂર દેખાતા
એકલદોકલ ભૂખરાં ટપકાં તરફ.
ધીમે ધીમે તે ફૂલતું જાય છે.
રેતીમાં ખોડાયેલું જણાય છે.
દેખાય છે હવે તે લંબચોરસ.
ત્યાં ફસડાઈ પડે છે
ડામરિયો રસ્તો
ને હોય છે સામે
કથ્થાઈ માટીથી લીંપેલી દીવાલ
જેની પાછળથી ખસરકતી ખસરકતી
આવે છે
રેતીના કણોથી જડેલી
કાળીમસ આકૃતિ
તે ડંગોરે ટકવાયેલી છે.
તે પાઘડીના અગણિત વળમાં
વીંટળાયેલી છે.
અચાનક થંભે છે તે
હથેળી કપાળે ટકવીને
મીટ માંડે છે.
ને મોંફાડ અડધી પડધી ખોલે છે
જાણે કે મને પૂછતી ન હોય
કે તું કોણ છે?

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

શિકાગો : પહેલો દિવસ

અડધાં અધૂરાં છે કામ
ઊંચાં ચઢાણ
જળ પર ઢળી હીરાકણી શું ગામ
અવકાશી આયુધોનો ખડકલો; ઈમારતી ઢગલો
આખો તરે સાગરસમ સરોવરે.
અહીં બંધબારણે
હેક્નરના સુગાયેલ શયનાગારમાં
અવળસવળ કવિતાહીન કાગળ શી પથારી
વૃક્ષ સોંસરવી સરે તાડ-બારી,
બહાર ખિસકોલી કતરે ચિનાર
સામે જ સરોવરપાળ.
ગઈકાલની ગંધથી તરબતર લૂગડાં કાઢી
નીકળી પડું,
પાળેપાળે પ્રાણથંભ ચીલી ધીમાં શ્વાનડગ ભરું.
આછેતરી ભીનાશ, પલળે ઘાસમાં જોડા
સળગતી સળી જેવી સાંજ ઠરે

એવડું

પોપચાં પલળે
જૂના પડછાયા ઘરગામના માગણુ શા અનુસરે
વર્ષો કાળ ખેંચે ચાળ.
મજલ લાંબી છે,
ચિત્ર અધૂરું તે પાછળ પડ્યું છે :
રણ ભરાય એવડા જોડા
મુઠ્ઠી જેવડી મસીદ
પાંચે આંગળીએ પસરતા રસ્તા,
રચી ને રળી તે
કીકીના બેડે ભરી અધસદીની ખેપ.
ગાંસડી ભારે ને પગ ભીના
સરવડાં સાથે સરૂં
ગાઉ જેવડી ઈમારતમાં ગરક પગ ને પગરખાં.
પગથી ય ભીની ઓસરે
પલળે હવે પીછો કરતો પડછાયો,
આઘાં અઢળક ઊંડાણ
જવું છે પાર
જવું ક્યાં ચોમેર જળજળાકાર
પાર નથી પાળ
વાવર નથી વાયુના
આંગળી જેટલી આગ બચી તે
અને ખિસ્સે ખખડતા સિક્કા જેવા શ્વાસ
કોટમાં ભીંસી આગળ વધ્યું.
ઉપર બધી ઈમારતો આંખથી ઊંચી ચડે
ને સામે સરતા સ્વપ્ન જેવો
ઝાડનાં હાડ કોરી કાઢ્યો તે
ઈરિયન જયાનો* આતમતરાપો
ક્ષિતિજની સામો થયો છે.

૮-૯ સપ્ટે. '૮૭ શિકાગો
૨૦.૨૧ નવે. '૮૭ વડોદરા

---

* ગીનીની અસ્મત સંસ્કૃતિનાં શિલ્પ

કમલ વોરા

દરવાજો

૧

અહીં
હમણાં જ
હતો દરવાજો
ઉઘાડો
પથ્થર ભીંતો વચ્ચે

અહીં
હમણાં જ
હતી ભીંતો
ઊંચી અડીખમ
અંત વગરની
દરવાજા વગરની
કાગળની

અહીં
કાગળ પર પથ્થર છે
હમણાં
અક્ષર હતા...

૨

એક દરવાજો
ક્યારેય
ઊઘડતો નથી
એક દરવાજો
સતત
ઊઘડતો જાય
એક દરવાજો
ઉઘાડો
ત્યારે બંધ થતો હોય
બંધ કરો
ત્યારે
બંધ હોય

૩

ઊઘડતા જાય છે
દરવાજા
કાગળમાં
એક પછી એક
ઊઘડતા
દરવાજા પછી યે
કાગળ કોરો
અતલ
શ્વેત
રિક્ત
ઊઘડયે જાય છે દરવાજા
અતલ શ્વેત રિક્તમાં
સ્વરવ્યંજન
દ...ર...વા...જો...
રચે
ન રચે
પછી યે

કાગળ બંધ
કાગળ બંધ

૪

ભૂરા ઘાસમેદાનમાં
ઊભો છે
દરવાજો
દરવાજાને
રાતું ફૂલ ઊગ્યું છે
ક્યાંક આઘે
સમુદ્ર ઘૂઘવે છે
આકાશ
અવિરત રાતી ઝાંયમાં
વહ્યા કરે છે
ન અંતર્ ન બહિર્
ન અંતર ન અંતલીંન
ન અંત ન આદિ
ન અતઃ ન તતઃ
ન અન્ ન અનંત
ન અ ન આ
વચ્ચે આ દરવાજો
ખખડતા સમુદ્ર પર
ઊઘડતા આકાશમાં
અધખૂલ્યું રાતું
ફૂલ
ભૂરા ઘાસમેદાનમાં
દરવાજો
ન ઉઘાડો
ન બંધ

૫

કાગળમાંથી
લંબાયો
હાથ
દરવાજા તરફ
હાથ
દરવાજાને અડે
ન અડે
ક્ષણાર્ધ
ત્યાં તો
ઊડી ગયો કાગળ
હવામાં
ઊઘડી ગયો દરવાજો
હવાથી
ઢળી પડી ભીંતો
હવાની
હાથ સોંસરી
વહી રહી
હવા
હવા

કમલ વોરા

કાગડો

૧

તૃષા જ્વર જ્વલિત કાગ
                    સામે નિશ્ચલ નીલ છલોછલ કાચ સામે
તૃષા જ્વર જ્વલિત એક
કાગ સામે કાચ
તૃષા સામે નિશ્ચલ નીરવ
જ્વર સામે નીલ નિરંતર
જ્વલન સામે છલ છલોછલ
એક સામે સાત
તૃષા જ્વર જ્વલિત એક કાગ
                    અવાચક ઝળઝળ રેતવરાળમાં
                    ઉઘાડે રક્તરાતી ચાંચ
                    ને પીંછે પીંછે પીંખાતો
                    રિક્ત નીરવમાં પડઘાતો
                    સાત તરસમાં વ્હેરાય
                    સાત વરસનો એક કાગ
                    કે એક તરસના સાત કાગ
                    કે સાત તરસના સાત કાગ
                    કે એક તરસના એક કાગ
સામે નિશ્ચલ નીલ છલોછલ રિક્ત કાચ સામે
તૃષા જ્વર જ્વલિત
નિશ્ચલ નીરવ
નિરંતર
કાગ

એક કે સાત કે એક સાત
કાગ પાસે
કાગ પાસે વાણી
વાણી. વાણી.

૨

સૂર્યો બૂડે છે શબ્દો ખૂટે છે કાગડો ઊડે છે
પહાડો ઝૂલે છે અર્થો ડૂલે છે કાગડો ઊડે છે
દરિયો ખૂલે છે તર્કો તૂટે છે કાગડો ઊડે છે

નભ નિરભ્ર નિરર્થ કાગડો ઊડે છે
પવન સ્તબ્ધ નિશ્ચલ કાગડો ઊડે છે

કાગડો ઊડે છે...

કલમ રિક્ત
નિરક્ષર કાગળ...કાગળો ઊડે છે

ન શબ્દો ન સહ ન સત કાગળો ઊડે છે
ન અર્થો ન અથ ન તથ કાગળો ઊડે છે
ન તર્કો ન તળ ન તટ કાગળો ઊડે છે

કાગળો ઊડે છે...

સૂર્યો ઊગે છે પહાડો પસરે છે કાગડો ઊડે છે કાગળો ઊડે છે
શબ્દો ખૂલે છે અર્થો પસરે છે કાગડો ઊડે છે કાગળો ઊડે છે
દરિયો ઝૂલે છે તર્કો વિખરે છે કાગડો ઊડે છે કાગળો ઊડે છે

શબ્દ નિઃશબ્દની વચ્ચે
અર્થ અને પહાડોની વચ્ચે ..શતસહસ્રશુભ્ર કાગળો ઊડે છે
સૂર્ય નભની વચ્ચે
પવન અને તર્કની વચ્ચે...એકએકએક કાગડો ઊડે છે

સૂર્યો ઊડે પહાડો ઊડે દરિયો ઊડે

નભ ઊડે પવન ઊડે કાગળો
કાગળો ઊડે છે
શબ્દો ઊડે અર્થો ઊડે તર્કો ઊડે કાગડો
કાગડો ઊડે છે

જ્યુસેપ્પે ઉન્ગારેત્તિ

ઊંઘરેટું

ખીણોના અંધારાની માંહ્ય
આ ખૂંધાળી ટેકરીઓ
સૂવા ગઈ છે
હવે મારા સુધી કશું પહોંચતું નથી
કશું બચ્યું નથી
સિવાય કે ચામાચીડિયાનો ગણગણાટ
જે મારા વિક્ષિપ્ત વિચારો સાથે
કદમ મિલાવે છે.

અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

પરેશ નાયક

મહેશ મતલબી ચરિત

(નિવેદનપર્વ)

એક દિવસ રમખાણો બાદ શાંત પડેલા ભારતવર્ષના ગુજરાત રાજ્યના અમદાવાદ નગરમાં વસતા એક યુવાન કથાકારના વ્યાકુળ ચિત્તમાં સોડાની બાટલી ફોડવાની ક્ષણે એક પ્રશ્ન ફૂટ્યો. ॥ ૧ ॥

વીસમી સદીના આઠમા દાયકાના આઠમા વર્ષના આઠમા માસની અઠ્ઠાવીસમી તારીખે મધ્યાહ્નને ફૂટેલો એ પ્રશ્ન જે કથા રૂપે વિસ્તર્યો, ફાલ્યો, ફૂલ્યો, ફણગ્યો, મહોર્યો તે કથા 'મહેશ મતલબી ચરિત' નામે ઓળખાઈ. ॥ ૨ ॥

સોળ પર્વોમાં વહેંચાયેલી આ કથા વિવિધ જાતિ, વિવિધ કોમ, વિવિધ વય અને વિવિધ જાતિના મનુષ્યોમાં પ્રસિદ્ધિ પામી. આગળ ઉપર લેખકના મૃત્યુ બાદ તે અનેક પુરસ્કારોથી સમ્માન પામી. અનેક ભાષાઓમાં અનૂવાદિત થઈ. ॥ ૩ ॥

વિશ્વની વિવિધ વિદ્યાપીઠોમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકે માન્ય થયેલી આ કથા વિશે અભ્યાસી પ્રાધ્યાપકોએ જે રીતે તેમના ઉત્સુક શિષ્યોને વાત કરી તે હે રીડર, તું એક ચિત્તે સાંભળ. ॥ ૪ ॥

પ્રાધ્યાપક બોલ્યા : મારા વ્હાલા વિદ્યાર્થીઓ, 'મહેશ શાહ ચરિત' નામક આ કથાનું જે એક ચિત્તે પઠન કરી તેનો સાર મનમાં ગ્રહણ કરે છે તે બી. એ., એમ. એ. જેવી ઉપાધિઓ મેળવવા ઉપરાંત સારી પત્ની પામે છે, ગુણવાન બાળકોનો પિતા બને છે તથા સારી નોકરી પણ મેળવી શકે છે. ॥ ૫ ॥

...આ કથા વાંચવાથી બ્રાહ્મણને તેની ક્ષુદ્રતાનું, શૂદ્રને તેના સ્વાભિમાનનું, જ્ઞાનીને તેના અજ્ઞાનનું તથા અજ્ઞાનીને વળી તેના અજ્ઞાનનું ભાન – જ્ઞાન થાય છે. પ્રેમીને તેની પ્રેમિકા વિશે, પત્નીને પતિની પ્રેમિકા વિશે, પુત્રને પિતા વિશે, નોકરને માલિક વિશે તથા પ્રજાને રાજા વિશે જાહેરમાં ન કહેવાય તેવી વાતોની જાણકારી થાય છે. ॥ ६ ॥

ધ્યાનભંગ થયેલા કેટલાક વિદ્યાર્થીઓ તરફ નેતરની સોટી જેવી નજર નાખી અધ્યાપક આગળ બોલ્યા : શુક્લ, ભટ્ટ, બ્રહ્મભટ્ટ, પટેલ, પરમાર, દવે અને વૈદ આદિ વિવેચકોના મત મુજબ આ કથાનું પાન કરનાર જાડો માણસ પાતળો બની શકે છે તો પાતળો જાડો બની શકે છે. વિવેચક આ વાંચીને સર્જક બને છે ને સર્જક વિવેચક; ત્યાગી ભોગી બને છે તો ભોગી ત્યાગી. માટે એ વિદ્યાર્થીગણ વર્ગ પૂરો થવાની આતુરતા ત્યજી દઈ, કપરી પરીક્ષા પદ્ધતિનું સ્મરણ કરી 'મહેશ શાહ ચરિત'ના અગત્યના જવાબોની નોંધ ઉતારો. ॥ ૭ ॥

પ્રાધ્યાપકનાં આ વચનો સાંભળી મનોમન ગુરુને ન કહેવાનું કહેતાં કહેતાં નોટબુકો, ફાઈલો, ચોપડીઓ, કાપલીઓ વગેરે ફટાફટ ઉથલાવી – ઉઘાડી સૌ શિષ્યો ગુરુ સામે ટગર ટગર જોતાં પેનના ઢાંકણા ખોલી નોંધ ટપકાવવા સજ્જ થયા. ॥ ૮ ॥

હે વાચક ! જે કથાના પાન થકી વિદ્યાર્થીઓ તથા અધ્યાપક ઉપર ઉપર મુજબની અસર થવા પામી તે કથાના સર્જકે સોડાની બાટલી ફોડી તે ક્ષણ વિશે તથા સર્જકના સળવળતા મન વિશે હવે તું વાંચ. ॥ ૯ ॥

રસિકોની નગરી સુરતમાં જન્મી અમદાવાદમાં ઉછરેલો અને પછી આઝાદ ભારતના ગોળીએ વીંધાનાર સૌ પ્રથમ લોકનેતા મો. ક. ગાંધીના નામથી ઓળખાયેલ ગાંધીનગરમાં સરકારી નોકરી કરતો આ તેજસ્વી બ્રાહ્મણ પુત્ર વ્યસની, કામી અને બુદ્ધિમાન હતો. પોતાની લેખનકલા દ્વારા સજ્જનો તેમ જ દુર્જનોમાં પ્રબળ ચાહના પ્રાપ્ત કરી તે અમર થવા તરફ આગળ વધી રહ્યો હતો. ॥ ૧૦ ॥

રમેશ, સુરેશ, દિનેશ, કલ્પેશ, બકુલેશ તથા રીટા, મીના, દીના, ઘીના, લીના આદિ સ્ત્રી-પુરુષ મિત્રોવાળો આ બ્રાહ્મણ સર્જક તેમની સાથે પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, લોભ, કામ, તિરસ્કાર, ધિક્કાર, સ્નેહ, કલહ, આનંદ, શોક, વ્યથા, કૃપા, આભાર તથા હકાર, નકાર જેવા ભાવોથી જોડાયેલો હતો. ॥ ૧૧ ॥

અઠ્ઠાવીસમી તારીખની એ બપોરે કથા કહેવા આતુર બનેલો એ સર્જક ઉત્તેજક દ્રાવણનું પાન કરવા વ્યાકુળ થઈ ઊઠ્યો. વોડકા નામે જાણીતી દિવ્ય સુરાને એક પાત્રમાં અર્ધે સુધી ભરી તેણે સોડાની બાટલી હાથમાં લીધી. ઓપનર દ્વારા તેના મુખથી ઢાંકણને અલગ કર્યું અને અચાનક...॥ ૧૨ ॥

બારી-બારણા અફળાયા, પરદા ઊડયા, પવાલા પડયા, માટીનાં કૂંડાં ફૂટયાં, દીવાલ ઉપરથી છબિઓ છૂટી પડી, શો-કેઈસમાંથી રમકડાં ખરી પડયાં, રેડિયો, ફ્રિજ, પંખો અટકી પડયા, ફયૂઝ વાયર કટ્ દઈને તૂટી પડયો અને લેખકના આંખ, નાક કાનમાં આંધીના પવનો ફૂંકાવા લાગ્યા સાંય સાંય, હાય હાય…, ઝૂ…ધૂ…હૂ… ॥ ૧૩ ॥

આમ સોડા-બોટલ ફૂટવાની એ ક્ષણે કથાકારે જે સર્જક અનુભૂતિ પ્રાપ્ત કરી તે હે રીડર, અદ્ભુત અને અવર્ણનીય હતી. બાટલી ફૂટવાની, મન ખૂલવાની, ફયૂઝ ઊડવાની એ સૂચક પળે આ આધુનિક સર્જક મહાદેવના લિંગની જેમ ચકચકિત, દીપ્તિમાન, ચેતનવંતો થઈ કલમ પકડવા આતુર થઈ ઊઠયો ॥૧૪॥

પૂર્વજન્મમાં એક બ્રાહ્મણની ગાય ચોરી હોવાને લીધે મોક્ષ ન પામતા ફરી આ પૃથ્વી ઉપર અવતાર ધારણ કરનાર આ કથાકારે બાટલીમાંથી સોડાનો રેલો વોડકાથી અર્ધા ભરેલા પાત્રમાં ઝીલ્યો. સમુદ્રમાં ભળી જતી સરિતાની જેમ બેઉ દ્રાવણો પરસ્પરમાં ભળતાં જ ચોતરફ શંકરના ડમરુનો નાદ ઊઠયો. ॥ ૧૫ ॥

અંતરમાં દોડતી આંધીને વહતો, ડમરુના તાલે ડોલતો આ સર્જક નિષિદ્ધ દ્રાવણનો પ્રથમ ઘૂંટ ભરી ચિત્તને ઢંઢોળવા લાગ્યો. મનના મિજાગરા ખોલતો, સર્જક-વિશ્વના દરવાજા ઉઘાડતો, દીવાલો તોડતો શરદરાત્રિના ચંદ્રના તેજ જેવી દિવ્ય સર્જક અનુભૂતિના રસમાં લીન થઈ ચાલ્યો. ॥ ૧૬ ॥

બીજો ઘૂંટ ભર્યો ન ભર્યો ત્યાં તો સર્જકના ચિત્તમાં ફેલાઈને પડેલા અહમ્‌ના ભેજામાં કોઈ તીતીઘોડાએ તડિંગ દઈને લાત મારી. વેદનાની વેલ ફૂટી. લેખકને પ્રશ્ન થયો: મહેશ શાહ ક્યાં ? મારી લખાનારી કૃતિનો વ્હાલસોયો નાયક ક્યાં ? ક્યાં ખોવાયો મારો હીરો ? મારી આંખનું રતન ક્યાં ? મારી ટોપીનું ફૂમતું ક્યાં ? ક્યાં ? ક્યાં ? ક્યાં ? ॥ ૧૭ ॥

આમ કલમ ધારણ કરી ચૂકેલા પણ કથાનાયકને ગુમાવી બેઠેલા એ આધુનિક વાર્તાકારે નિષ્ક્રિય પડી રહેલી સોડાની બાટલીને જે વચનો કહ્યા તે હે શ્રોતા ! હે વાચક ! તું ધ્યાનથી સાંભળ, વાંચ, સંભળાવ કે ન સાંભળ, ન વાંચ, પણ સર્જકની સમસ્યા ઉપર હસજે હરગીઝ ના. ॥ ૧૮ ॥

લેખક ઉવાચ : સોડાની હે નાજુક બાટલી ! તારી ભીતરના અધિકારી દ્રાવણને સોમરસસમ વોડકાને સમર્પિત કરી તું સમુદ્રનાં મોજાંઓ જેવો ભવ્ય સ્વર પેદા કરે છે તેવો જ સ્વર આ ક્ષણે મારા અંતરમાં ઉદ્ભવ્યો છે. ॥ ૧૯ ॥

હે શીશી ! તારી નાજુક કટિને મારા જમણા હાથે ઝાલી તારા સુકોમળ મુખમાંથી મેં હમણાં જ તને જેમ તારો જીવનરસ વહાવી દેવા ફરજ પાડી હતી તેમ મારી અંદર ખળભળતા કશાક ચેતનવંતા, ગતિમય, તીવ્ર પ્રવાહને

મારી અંદરથી પ્રગટ કરવા કોઈક કશુંક મને ફરજ પાડી રહ્યું છે. ॥ ૨૦ ॥

આ ક્ષણે આ રિક્ત ઓરડીમાં હું તારા જેવી અચેતન વસ્તુ સાથે આમ એકરૂપતા અનુભવું છું ત્યારે મારી શિરાઓમાં લોહીના દરિયા ધસમસે છે, મારા રોમેરોમમાંથી ઝંઝાવાત પ્રગટે છે, મારા શ્વાસોચ્છ્વાસે તુમુલ કોલાહલ થાય છે. ॥ ૨૧ ॥

હે બોટલ ! કરફ્યૂની કેદમાં પડી પાયમાલ થઈ ગયેલા મારા આ નગરમાંથી જાણે હું ઊડી જાઉં છું; મારી ઓફિસના ટેબલને હું ટચલી આંગળીથી ઉપાડી નદીમાં ફગાવી દઉં છું; પહેરો ભરતા સિપાઈના કાનમાં ફૂંક મારી તેનો ફુગ્ગો બનાવી આકાશમાં ઉડાવી દઉં છું ને પછી નગર-નગરમાં વનોમાં, પહાડોમાં હું ફરું છું અબાધિત, મુક્ત, સ્વસ્થ નિર્વિકાર. ॥ ૨૨ ॥

સર્જનક્ષણના કલ્યાણકારી તાપથી તપી રહેલા આ બ્રાહ્મણે સોડાની બાટલીને આ પ્રમાણે વચનો કહ્યાં ત્યારે હે સુજ્ઞ વાચક ! અમદાવાદ નગરની સડકો, જીપો અને ટેન્કોથી ધમધમતી હતી. ટાઈપ રાઈટરોના નાદથી કચેરીઓ ગાજતી હતી. કલમો નાચતી હતી, ને સૂકી સાબરમતીમાં રોગયુક્ત કુંભવેલ ફાલતી હતી. ॥ ૨૩ ॥

અનેક પ્રકારના પંચો, પ્રપંચો, કમિટિઓ દ્વારાં વિભાજિત થયેલા શૂદ્રો, અતિ શૂદ્રો, અલ્પશૂદ્રો, બ્રાહ્મણો, આ-બ્રાહ્મણો ઉ-બ્રાહ્મણો, ઈ-બ્રાહ્મણો, વણિકો કુંભારો, રબારીઓ વગેરે સ્વરૂપે મનુષ્યો જુદા જુદા પ્રકારનાં કામો કરતા કરતા પરસ્પરથી ડરતા, મરતા, રિબાતા, કચવાતા, ખીજવાતા, ખંજવાળાતા હતા. ॥ ૨૪ ॥

સૈન્યની કડક દેખરેખ હેઠળ સુરક્ષિત એવું આ મહમ્મદશાહ રચિત નગર યુદ્ધ પછીની શાંતિમાં આમ કણસતું હતું ત્યારે હે ભાવક આ દ્વિજોત્તમ લેખક શબ્દોની સુરાનું પાન કરી કથા સુંદરી સાથે ક્રીડારત અવસ્થામાં લીન બની ગયો હતો. ॥ ૨૫ ॥

બરાબર તે ક્ષણે એક આશ્ચર્યજનક બનાવ બન્યો તે વિશે હે વાચક, હવે તું જાગૃત મનથી વાંચ. ॥ ૨૬ ॥

કથાકાર દ્વારા સંબોધાયેલી, તેની વાણીથી ભીંજાયેલી તેના ઉષ્ણ હાથ વડે સ્પર્શાયેલી એ સોડાની બાટલી અચાનક હલી. પહેલાં સ્હેજ ખસી, પવનના સ્પર્શથી સ્વરૂપવાન મુગ્ધાનું ઉપવસ્ત્ર ખસી જાય તેમ અને પછી એ એક પૂર્ણ સ્ત્રીના રૂપમાં પરિવર્તિત થઈ લેખકની નજીક સરી તેના ખભે હાથ મૂકી આ પ્રમાણે બોલી. ॥ ૨૭ ॥

બાટલી બોલી : 'હે કથાકારોમાં ઉત્તમ ! હે વ્યસની, સંયમી, સેક્સી, બુદ્ધિમાન લેખક ! આજે તારી વાણીથી દીક્ષિત થયેલી, હું મારા પૂર્વજન્મના

એતદ્

શાપમાંથી મુક્ત થઈ ફરીથી સ્ત્રીત્વને પામી છું, પુનઃ મનુષ્ય અવતાર ધારણ કરી શકી છું, ત્યારે હે સર્જક, મને એક યોગ્ય નામ આપી તું સંસ્કાર મારો કર.' ॥ ૨૮ ॥

હમણાં જ પોતાના વડે ખાલી કરાયેલી સોડાની જાડા કાચની બાટલીને આમ સ્ત્રીમાં રૂપાંતરિત થયેલી જોતાં આશ્ચર્ય અને આનંદની લાગણી અનુભવતા લેખકે એ રૂપવતી કન્યાને પોતાની સન્મુખ ઊભેલી જોઈ પહેલાં તો એને નખશિખ નિહાળી નજરમાં સમાવી લેવાનું ઉચિત માન્યું. ॥ ૨૯ ॥

પોતાના રૂપને નિહાળી રહેલા લેખકને જોઈ અચાનક સભાન થઈ ગયેલી એ બાટલી કન્યાએ લજ્જાનો અનુભવ કરતાં પોતાનાં સુંદર નેત્રો ઢાળી દીધાં. પછી સ્હેજવારે ધીમા અવાજે તેણે ફરીથી કહ્યું : 'હે લેખક, તું મને નામ આપ, તું મારો સંસ્કાર કર.' ॥ ૩૦ ॥

વીણાના સ્વરો જેવી એ વાણીએ લેખકને બાટલી–કન્યાના રૂપસાગરમાંથી બહાર ઉલેચી કાઢયો. પોતાના કંપતા હૃદયને કાબૂમાં લઈ લેખકે આ પ્રમાણે કહ્યું તે હે આધુનિક વાચક, તું પણ તારા હૃદય પર કાબૂ રાખી સાંભળ. ॥ ૩૧ ॥

લેખક ઉવાચ : હે અનિન્દિત અંગોવાળી, હે સુસાના, હે કામિની ! રાયટ્રસના ત્રાસમાંથી માંડ છૂટેલા આ અમદાવાદી લેખકની ઓરડીમાં તેના જ સ્પર્શથી અને તેની જ વાણીથી જન્મેલી હે બાળા, તું તારા આ અવતારમાં વાણીજા, સ્પર્શજા અને માનસી એમ ત્રણ નામોથી ઓળખાઈશ. ॥ ૩૨ ॥

(એક દીર્ઘ રચનાનો અંશ)

બાબુ છાડવા

છુટકારો

કશોક આછો ખડખડાટ થયો. રાજુએ આંખ ખોલી. કાન સરવા કરી સાંભળવા લાગ્યો. મા બોલાવી રહી હોય એવો અણસાર થયો. ગણકાર્યા વગર આંખો પહોળી કરીને છત તરફ જોતો પડી રહ્યો. આ કાંઈ નવું નહોતું. મા હંમેશ બોલાવતી રહેતી કારણ અકારણ. બોલાવતી ત્યારે સતત સિસકારા કર્યા કરતો. એણે ગણકારવાનું હતું નહીં. એને જાગવાને હજુ ઘણી વાર હતી. એને આમ જ પડી રહેવાનું હતું.

પણ આજે કાંઈક જુદું જ લાગતું હતું. નીચેથી કોઈ સોયા ભોંકતું હોય એમ એને કનડી રહ્યું હતું. માના એક એક સિસકારે એના વાળમાં ઈયળો ફરી વળતી હતી. શરીરને સાવચેતીથી સંકોરી પથારીમાં બેઠો થયો. પથારી સાવ ખવાઈ ગઈ હતી. શરીરને નીચોવી એક જબરજસ્ત આળસ ખાવાની લાલચ થઈ આવી. પણ માથું નમાવી ધ્યાનથી સાંભળવા લાગ્યો. મા ખરેખર બોલાવી રહી હતી. દાંત કચકચાવી આવતા બગાસાને ભચડી દીધું અને એકદમ ગરદન ફેરવી ત્રાંસું જોયું.

ઓસરીમાં એના તરફ પીઠ કરી મા બેઠી હતી. માથું નીચું કરી સૂપડાને ઝાપટ મારી વીંઝી રહી હતી. વીંઝતાં વચ્ચેના આંતરામાં રાજુને સિસકારો કરી બોલાવતી રહેતી. રાજુને માની પીઠનો વિસ્તાર સ્પષ્ટ દેખાતો હતો. ગરદન પાસે આછી રૂંવાટી ફરકતી હતી. બહાર તડકો

તપતો હતો ને માના શરીર પર એકે ય વસ્ત્રનું આવરણ નહોતું. ગરદનની નીચે પીઠ પર એક કાળું લાખું પીગળી રહેલા ગોળની જેમ ચમકી રહ્યું હતું. લાખામાંથી લાલ કીડીઓની હાર ઝપાટાબંધ સરતી બહા'ર પડતી હતી. બગલમાંથી પસાર થઈ માના લચી પડેલા પેટ પરથી નીચે સરતી અદૃશ્ય થઈ જતી હતી.

રાજુના હાથ સળવળવા લાગ્યા. મા નતમસ્તક હતી પણ રાજુની એક એક હિલચાલનો એનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ હતો. રાજુની આંખ લાલ હતી. બેઠે બેઠે જ ઓરડાની બારસાખ સુધી એ પહોંચી જાય અને આછી રૂંવાટીવાળી ગરદનમાં આંગળીનાં નખ રોપી દે તો મા એક હરફ સુધ્ધાં ઉચ્ચારી શકે નહિ. પણ પછી ગરદન પર પંજાની ભીંસ દેતાં નખ ક્યાંક બટકી જાય તો સાંધવાની ઉપાધિ થાય–એટલે માંડી વાળ્યું. તો પણ આછી રુંવાટીવાળી લીસ્સી સપાટ ગરદનનાં વિચારથી એક તીણી ચીસ એના મોઢામાંથી થોડી ફીણ ઊડાડતી નીકળી ગઈ. મા સૂપડું વીંઝચ જતી હતી. વચ્ચે સિસકારો કરી એને બોલાવતી હતી. કદાચ એ સિસકારા જોડે રાજુની ચીસ ભળી ગઈ હશે.

વાતાવરણમાં ક્યાંક ફળનો ગર્ભ પાકતો હોય એવી ગંધ ગૂંગળાવતી પ્રસરી ગઈ હતી. આગળની ખુલ્લી ઓસરીની વાંસની ચીપોવાળી જાળીમાંથી ગળાઈને આવતા સૂરજનાં ત્રાંસાં કિરણોમાં લટકી રહેલી ચળકતી રજ પર સવાર થઈ એ ગંધ પાછલા ઓરડા સુધી પહોંચી જતી. એ ઓરડામાં રાજુ આખી બપોર મોડે સુધી સૂઈ રહેતો. મા નિશ્ચિંત હતી. સાંજે દીવાબત્તી થાય નહિ અને ઠાકદ્વારેથી આરતીની ઝાલરનો અવાજ સંભળાય નહિ ત્યાં સુધી રાજુ ઊઠવાનો નહોતો. પણ આજની વાત જુદી હતી. સવારથી જ માનો અવાજ ઠરડાઈ ગયો હતો અને છાતીમાં કશુંક ધગધગતું હતું.

સોયાનો સણકો અસહ્ય થઈ પડચો. રાજુથી સહેવાયું નહીં. શું સાલું, દોઝખ : એ બબડચો. સફાળો ઊભો થઈ ગયો. આખી કાયાને હવામાં અધ્ધર ઊંચકતી છલાંગ મારી. માની બરોબર સામે આવીને બેસી ગયો અને એની ખુલ્લી છાતી પર ગોળ સ્તનની કાળી ડીંટડીને મોઢાની લાળથી ચગળવા લાગ્યો.

આમ અચાનક રાજુને સામે બેઠેલો જોઈ માની શંકા સાચી પડી : આજે જરૂર કંઈક જુદું જ થવાનું. એ સમજી ગઈ કે કાલે સાંજે મઠવાળા બાવા સંગાથે પડખું સેવ્યું તેનું આ પરિણામ. મૂઓ કોણ જાણે કેવી ય કજબેલી ભૂખ લઈ મંડયો'તો; અવાજ ઠરડાઈ ગયો હતો અને હજી છાતીમાં ધગધગતું હતું : તો પણ ચૂપ રહી. કશું જણાવા દીધું નહિ. જાણે કશુંય જાણતી નથી એમ સૂપડું વીંઝવાનું ચાલુ રાખ્યું.

પેલાએ ડીંટડી દાંતથી કરડવા માંડી. લાળ ખેરવવાનું ચાલુ રાખ્યું. એની

આંખો ટગર ટગર માના મોઢાને જોઈ રહી.

થોડી વાર રહી માએ રાજુને બુચકાર્યો 'હાલ મારા વાલેસી' રાજુએ હાથનાં કાંડાવતી લાળ લૂંછી. પછી સેંજ ઊંચો થયો એટલે માએ ધીરે રહી એનો કાન કરડી ખાધો. એ ખૂબ ખુશ થઈ ગયો. માએ જે કાનમાં કરડ્યું હતું તો હળવેક રૂમાલમાં વીંટાળ્યું—જાણે લોહી નીંગળતો કરડેલો કાન. ઉભડક કરતો'ક રાજુ એકદમ ઊભો થયો. એ ખૂબ ખુશ હતો. એ રૂમાલને સાવચેતીથી કાખમાં ઘાલી ડેલીના દરવાજા તરફ વળ્યો. માએ હવે બધી આશા મૂકી દીધી. હવે જે થવાનું હતું તેને એ નિવારી શકવાની નહોતી. સૂપડું જોરથી હેઠે પછાડ્યું. દાણા ઊછળ્યા અને છતનાં મોભમાં એ જડાઈ ગયા. મા પછી અંગ ઉપાંગના કશાય ભાન વગર ઓસરીમાં ફેલાઈને પડી રહી.

ડેલીના દરવાજાની બહાર શેરીમાં પગ મૂકતાં પહેલાં રાજુએ સાવચેતાથી આજુબાજુ જોઈ લીધું. કાખમાં દબાવી રાખેલી માએ કહેલી વાતની કોઈને જાણ થાય નહિ એની તકેદારી રાખતો શેરીમાં પગલાં ભરવા લાગ્યો. આખે રસ્તે સોપો પડી ગયો હતો. તડકાનો માર ખાઈ ખાઈ શેરી જાણે સ્તબ્ધ બની પડી હતી. એકાદ ચરકલડુંય ફરકતું નહોતું. શેરીની બન્ને પડખે હારબંધ ઊભેલાં મકાનોને જંબુડિયા રંગનો પાસ લાગી ગયો હતો. બેઠાં મકાનોનાં જાળિયામાંથી સાપના જેવી જીભો લબકારા મારતી હતી. ત્યાં રાજુની નજર શેરીનાં વળાંકે આવેલી લખુ વાણિયાની મેડી પર પડી. ના ના કરતો હાંફળો-ફાંફળો થઈ ગયો. મેડીની બારીની પછીતેથી કોઈ એની કાખ તરફ તાકીને જોઈ રહ્યું હતું. રાજુના હાથમાં ફરી સળવળાટ થયો. રાજુનું આખું શરીર ધ્રુજી ગયું. અન્ય-મનસ્ક બની એ મેડીની બારી તરફ આંખોના ડોળા કાઢી જોઈ રહ્યો.

લખુ વાણિયાની છોડી મેડીની બારીની પછીતેથી મોંઢામાં આંગળા નાખી ઊભી હતી. રાજુની કાખ તરફ તાકી તાકીને જોઈ રહી હતી. હમણાં જ કાળી મસરીથી માંજેલા એના સફેદ દાંત ઝગી રહ્યા હતા. છોડી વટકેલ હતી ને એની નાભિમાંથી સાપોલિયાં ચિચાત્રાં રહેતાં. રાજુએ ગું ગું કરી થોડી લાળ ખેરવી ને કશી વાતની ખબર જ ન હોય એમ માથું ફેરવ્યું. ખૂબ સાવધાનીથી મેડીની બારી પાસે પહોંચી ગયો. બારીનાં બારણાંની ફાટમાંથી હાથ અંદર નાંખ્યો ને છોડીને બહાર ખેંચી કાઢી.

છોડી તો મરક મરક હસતી હતી. એનાં સફેદ દાંત ઝગતા હતા. રાજુએ છોડીની હડપચી પરનું ચોરૂં સૂંઘી જોયું. છોડી મરક મરક હસતી હતી.

રાજુએ નીચા વળીને જોયું. છોડી તો પણ મરક મરક હસતી હતી. હવે રાજુની ધીરજ ના રહી. બે હાથ વચ્ચે છોડીની ગરદન પકડી. 'ટચાક' અવાજ

થયો ને છોડીની ગરદન તૂટી ગઈ. છોડીની નાભિમાંથી વિચાતાં સાપોલિયાં બંધ થયાં. હળવે રહી રાજુએ છોડીનાં મરક મરક હસી રહેલા નિશ્ચેતન દેહને કાંધે નાખ્યો. ને ઊભી શેરીમાં દોડી જવાની તૈયારીમાં હતો ત્યાં—

અચાનક એને યાદ આવ્યું. કાખમાં દબાવી રાખેલા રૂમાલને ફંફોળવા લાગ્યો.. રૂમાલનાં વીંટાને ખોલી જોયું તો અંદર માના શબ્દો છેલ્લા શ્વાસ લેતા પડ્યા હતા. રાજુને થયું કે હવે સમય ગુમાવવામાં સાર નથી. એણે તરત જ છોડીના દેહને રૂમાલમાં વીંટાળી દીધો. માના શબ્દોને ઉકરડા જેવી જમીન હતી એ બાજુ ફેંકી દીધા. પછી જોરથી થૂંક્યો.

ભર બજારે રાજુ એકલો એકલો આવતો હતો. 'ખાલ ઉતરડી લઈશ, ખાલ ઉતરડી લઈશ.' બોલી બોલી બપોરનો તડકો હવે થીજી ગયો હતો. સમય અવાચક બની જોઈ રહ્યો હતો. તડકાની બીકથી મકાનોની પરનાળ પર સંકોચાઈને છૂપાઈ બેઠેલાં ઓળા હવે બેફામ બની શેરીમાં લંબાઈ પડ્યા હતા. રાજુએ મોટું બગાસું ખાધું. પીપળાનાં પાંદડામાં સળવળાટ થયો. રાજુએ મોઢા આગળ બે ચપટી વગાડી. એક ચામાચીડિયું અચાનક ધસી આવ્યું જે ચકરાવા લેવા માંડ્યું. રાજુને થયું કે એ અમસ્તો આટલો બધો ભાર વહ્યા કરે છે રૂમાલનાં વીંટા તરફ ફંફોસીને જોયું. મરક મરક હસતો લખુ વાણિયાની છોડીનો દેહ હજુ અકબંધ હતો. એની જાતની... ત્રણ ટકાની ગાળ બોલી થોડીવાર નિશ્ચિત થઈ ગયો. સૂની શેરીમાં હવે સળવળાટ થયો. જાત જાતના અવાજો સામસામા અફળાવા લાગ્યા. આસપાસ બંધિયાર અવસ્થામાં જ ખંડિયેર થઈ ગયેલાં ઊંચી મેડીવાળા મકાનો ઊભાં હતાં. અને કોઈ મૂક વેદનાનો અણસાર આપતાં હતાં. એમાંના એક મકાનના જર્જરિત ઓટલા પર રાજુએ બેઠક જમાવી. એની સામે જ સંખ્યાબંધ માણસ પસાર થવા લાગ્યા. એમાંથી કોઈ ઓળખીતું વરતાઈ જાય તો એની સાથે વાત થાય, ખભે ઉપાડેલ પેલો ભાર હળવો થાય એવી વેતરણમાં પડ્યો. મોટી આસાયેસથી આવતા જતા લોકને જોવા લાગ્યો.

માણસ આવતું હતું અને માણસ જતું હતું. દરેક જણ મોઢા સામે હાથ ધરી રાખી પસાર થયે જતું હતું..કોઈનો ચહેરો સ્પષ્ટ ભળાતો નહોતો. આખરે કંટાળીને રાજુએ ચહેરા વરતવાનું માંડી વાળ્યું. જર્જરિત ઓટલા નીચે બખોલમાં હાથ નાખ્યો અને બીડી ખેંચી કાઢી. પછી, લમણે હાથ દઈ નિરાંતે ધુમાડાનાં ગોટેગોટા ઊડાડવા લાગ્યો. આસપાસ જે કંઈ બનતું હતું તે મોટી ઉત્સુકતાની જોયા કર્યું.

શેરીને છેવાડે કોકને ઘેર લગનનો માંડવો બંધાયો હતો. દરવાજા આગળ

-આઠ ખાખી બાવા હારબંધ ઊભા હતા અને વાજાં વગાડી રહ્યા હતા. એમનાં શરીર સાવ ખુલ્લા હતા અને બધાં અંગો પર રાખોડી ભભૂત ચોપડી હતી. કાળી ભભક મેશ આંજી હોવાથી બાવાઓની આંખો ચમકતી હતી. બાથમાં માય એટલા શંખમાં થૂંકનાં રેલા વહેવડાવી વાસી ગીતો વગાડતા હતા. ભભૂત લગાવેલાં શરીરોમાંથી ઊબાઈ ગયેલી તીવ્ર ગંધ વછૂટતી હતી અને ગીતોની તરજ પર સવાર થઈ દૂર સુધી પ્રસરી જતી હતી.

રાજુ થોડી વાર સુધી બેસી રહ્યો. પછી, કંટાળ્યો. થયું : કંઈ જામતું નથી. એણે હવે અલોપ થઈ જવું જોઈએ. આમે ય એની તરફ કોઈ ધ્યાન આપતું નહોતું. ધુમાડાનાં ગોટામાં એકબીજાથી અથડાતી, ચહેરા વગરની આકૃતિ હવે વીખરાઈ ગઈ. કતરાતી આંખે રાજુએ આસપાસ જોઈ લીધું. કોઈ એની તરફ જોતું નહોતું. ધીમે રહીને સરકી જવાની તૈયારી કરવા લાગ્યો.

એટલામાં તો દેકારો મચી ગયો. લખુ વાણિયાની મેડીને આગ લાગી હતી. ધુમાડામાંથી છટકેલી આકૃતિઓ હવે આમથી તેમ દોડાદોડ કરી રહી હતી. એક બે ત્રણ કરતાં સેંકડોની સંખ્યામાં માણસ ભેગું થઈ ગયું. કેટલાક તો વળી હાથી ઘોડા પર ચડીને આવી પહોંચ્યા. મોટી મજલિસ જામી હોય એમ ઘાંટા પાડીને અવાજોથી શેરીને ભરી દીધી. કેટલાક તો વળી ધુમાડાના ગોટા પર ચડી મોજ માણતા હતા.

રાજુથી હવે ચૂપ રહેવાયું નહિ. એણે રાડ પાડી : ઘોડીનાંઓ, પાણી લાવો પાણી. આ છોડી મરવા પડી છે. આ તમારી માનું જંતર ચાલે છે તે તાબોટા તાણો છો ને હાકોટા ભણો છો ? રાડ નાખી રાજુએ રીતસરનું ધૂણવા માંડ્યું. એના મોઢામાંથી પહેલાં ગાળોની, પછી થૂંકની સીકરો ઊડવા માંડી. પણ એનું કોઈએ સાંભળ્યું નહિ. એની સામે જોયું સુધ્ધાં નહિ.

લખુ વાણિયો ખભે ખેસ અને માથે આંટાવાળી પાઘડી પે'રી ખૂણામાં ઊભો ઊભો જોઈ રહ્યો હતો. એનું બાપીકુ ઘર ઘોરી-ધરાર બળી રહ્યું હતું. છતાં એનું રૂવાડું ફરકતું નહોતું. એક વાર છોડીને વળાવી દીધી હોય પછી નિરાંતે ઘર સંચારીશું અને પંચતીરથ કરીશું એવી કશી યોજના કરી હતી. ત્યાં તો લખુ વાણિયાની નજર આબાદ ધૂણતા રાજુ પર પડી. વાણિયાની આંખમાં સદીઓ પૂર્વેનું વડવાઓનું વેર ફરી વળ્યું. રાજુ તો બસ લાગ જોઈને બેઠો હતો. હાથ ઊંચો કરી, વાણિયાને ઈશારો કર્યો. વાણિયાએ જોયા ન જોયા જેવું કર્યું. રાજુએ ફરી હાથ ઊંચો કર્યો અને વાણિયાનું ધ્યાન કાખમાંનાં રૂમાલનાં વીંટા પર દોરવા પ્રયત્ન કર્યો. પણ એટલામાં તો લખુ

વાણિયો પરિસ્થિતિ પામી ગયો. વડવાઓનું વેર ઓકયા વગર જ ધુમાડાનાં ગોટામાં અલોપ થઈ ગયો. રાજુએ ગોળ ઉછાળીને રૂમાલનં વીંટાને આગમાં ફેંકી દીધો.

મોડી રાત્રે સાંજે આગ ઓલવાઈ ત્યારે વાણિયાની મેડી બળીને ખાખ થઈ ગઈ હતી. ભડથું થઈ ગયેલું વાણિયાની છોડીનું શબ જડી આવ્યું. ઠાઠડીમાં બાંધી એ શબને સ્મશાને લઈ જતા હતા ત્યારે રાજુ સુગતે ગયો. વીંટા વગરનો ખાલી રૂમાલ લઈ ઘર તરફ પાછો ફર્યો ત્યારે એની માએ શરીર પર આવરણ ધારણ કરી લીધાં હતાં. એ સ્વસ્થ થઈને રાજુની છબી આગળ ઘીનો દીવો કરતી હતી.

પ્રાણજીવન મહેતા

શેઠની એક સવાર/થાળી-વાજું

શેઠને થોડી વારે થોડી શુદ્ધિ આવી. થોડું આમ સળવળ્યા. વાણોતરગણે હાશકારો અનુભવ્યો. બધાએ ભેળા મળી વિચાર્યું. શેઠને ગાડામાં ગોઠવી ઘરભેળા ઝટ કરીએ એમાં સહુની ભલીવાર. ગાડું આણી શેઠને ચત્તાપટ ગાડામાં ગોઠવ્યા. એક જણ વીંજણો ઢાળતો ગાડામાં બેઠો. ગાડાની આગળ ધરમખાતાની વહી સંભાળતો વાણોતર ચાલે. વચ્ચે ગાડું હં.કં.પ. પાછળ બીજા સહુ વાણોતરગણ.

આમ સહુ શેઠને ઘેર પહોંચ્યા. સામેથી વાણોતરગણને આ મેર ચાલી આવતું ભાળી શેઠાણી તો હાંફડાફાંફડા થઈ ગયા. પહેલો ધ્રાસકો એમને એ પડ્યો કે શેઠ શું ફેર બીજી વાર–કહો વધુ એક વાર–લગન કરી ગાડું જોડી નવી વહુને તો નથી તેડી લાવતા ને ! શેઠ આમ બારોબાર શેઠાણીની જાણ વિના ઘણું બધું જોતરીને ઘેર લઈ આવતા એટલે શેઠાણીને આવો પ્રશ્ન પહેલાં પજવે એ યોગ્ય ગણાય. પણ શેઠાણીના મનમાં પ્રશ્નનો આકાર ગયો તો આકાર અથવા તો પછી વિકાર વધુ પસરે તે પહેલાં તેઓ ધરમખાતાની વહી સંભાળતા વાણોતર મારફતે સઘળી વાતથી વાકેફ થયા ત્યારે તેમણે પણ હાશકારો અનુભવ્યો.

આ બધું વરઘોડા જેવું આવતું ભાળી સામેની શેરીમાં ત્રણચાર કૂતરાં એકીસાથે ભસ્યાં. એક વાર ભસવાનું શરૂ થયું એટલે પછી પૂછવું જ શું. કોણ જાણે આજ આમ શેઠને ગાડામાં ચત્તાપાટ સુવાડી આડું શેઠના

ઘરની સામે આવી ઊભું રહ્યું એટલે કે પછી એ બારામાં કૂતરાઓમાં કંઈ મતભેદ પડ્યો એ કારણે—પણ કૂતરાંઓએ તો એકધારું ભસવાનું ચાલુ જ રાખ્યું. એક વાણોતર ગાડાની બાજુમાં ઊભો હતો. એ ગાડામાંથી ડાંગ ઊંચકી કૂતરાંઓ તરફ ઝટ દઈ ધસી ગયો. વાણોતર જાણે-કૂતરાં અને શેઠનો સ્વભાવ સરખો જ. વાણોતરો વચ્ચે શેઠના સ્વભાવ અંગે મતમતાંતર ખરા. પણ એકમત સધાય ત્યારે સહુ વાણોતરગણ ડાંગધારી વાણોતર સંગે એકમત થઈ જાય. બાબત પછી શેઠના સ્વભાવ વિશે હોય કે શેઠાણીના મનભાવ વિશે હોય. આ એકમત થવાનો બધો પ્રતાપ ડાંગનો હશે કે પછી ડાંગધારી વાણોતરની શેઠ વિશેની સમજણનો. જે હોય તે. ડાંગ જાણે ને વાણોતર જાણે. હું તો વાણોતર જાણે કૂતરાં અને શેઠનો સ્વભાવ સરખો. એકવાર શરૂ થયા પછી શરૂઆતનો જ અંત ન આવે. સમજણ બન્ને પક્ષે થોડી ઓછી કે પછી ઓછીથી થોડી વધુ. એ પ્રમાણે વાતનો અંત આવે. ક્યારેક ડાંગથી તો વળી ક્યારેક મૌનથી. પણ શેઠનું મંતવ્ય એ બારામાં તદ્દન ભિન્ન. શેઠ હમેશાં વાણોતરને કહેતા રહે : આ કૂતરાંઓ ભસ્યા કરે છે તે રાષ્ટ્રીય બગાડ છે. શેઠને મન ઘણા બગાડમાં આ પણ એક ઓર બગાડ. રાષ્ટ્રપ્રેમ આમ ઘણીવાર શેઠના મનહૃદયમાંથી ઊભરાઈ છલકાઈ વહી નીકળે ને ક્યારેક તો સહુ વાણોતરગણે ભેગાં મળી પેઢી આડે પાળ બાંધવી પડે. ક્યાંક આ પ્રવાહમાં ગામ આખુંય સરકી-ચરકી બીજે તણાઈ ના જાય. વાવડી ચસ્કે તેમજ. વાણોતરગણ અગમચેતી ઘણા. ગામ જો આમ તણાઈ વહી જાય તો શેઠની પેઢીનું શું કામ રહે ગામમાં? આવી અગમચેતીના કારણે જ વાણોતરગણનાં સલાહ-સૂચનથી જ શેઠે આવો રાષ્ટ્રીય બગાડ અટકાવવા ડાંગ સાથે એક ખાસ વાણોતર પેઢી ઉપર નિમેલ. એનું કામ જ એ. કૂતરું ભસે કે વગર ઢીલે વાણોતરે ડાંગ લઈ ધસી જવાનું. શેઠ રાષ્ટ્રીય બગાડ ઉપર વધુ કંઈ બોલે તે પહેલાં કૂતરાંઓએ ચૂપ થઈ જવું જોઈએ, એ પેલો ડાંગધારી વાણોતર ખાસ જાણે. નહીંતર શેઠ પોતા પર બગડશે અને બગાડ ઉપરથી વાત બધી વધી જશે. ક્યાંક શેઠના ચેતોવિસ્તારમાં બગાડનો અરથ વિસ્તરશે તો પોતે પણ એ અર્થ-ઓછાયામાં આવી ચડશે. આટલી અગમચેતી પેલો વાણોતર જાણે. કૂતરાં પણ સમજુ. વાણોતરની જનમકૂંડળી જોઈ-વાંચી ભસતાં હોય તેમ વાણોતર ડાંગ ઉપાડે એટલે કૂતરાં આઘાંપાછાં થઈ જાય. થોડીવાર કૂતરાંના ભસવાનો અવાજ પેઢીમાં પડઘાયા કરે એટલું જ. એથી વિશેષ પછી કંઈ નહીં.

શેઠને ઊંચકી ગાદી ઉપર લાંબા પાથર્યા. શેઠ થોડા ભાનમાં અને થોડા અભાન. દેશી ઓસડિયા વગેરે વિશે તર્કવિતર્ક કરતા સહુ ગડમથલમાં અહીંથી તહીં

ફરી રહ્યા. છેવટે શેઠાણીએ ધરમખાતાની વહી સંભાળતા વાણોતરને આદેશ કર્યો. ઝટ જાવ. શેઠને હુકમ કરતા હોય તેમ આદત મુજબ કહેવા જતા હતા—ચંદન હાર લાવો—પણ પાછું બધું મન-કાયા સંભાળી આગળ બોલ્યા. વૈદરાજને તેડી લાવો. શેઠને આ આમ ઓચિંતું શું થયું તે મારી સમજમાંય નથી બેસતું તો તમને સંધાયને શાનું કળાશે. શેઠને જોઈ ગામ આખાને ચક્કર આવી જતા હોય તે સાંભળ્યું છે. આજે આ સવા-શેઠ કોણ પાક્યું કે શેઠ આમ માખી માફક ઢળી પડયા? શેઠાણીનો આ શેઠ વિશેનો ઉપાધિ-વ્યાધિ વિચાર અડધો-પરધો સાંભળી સાંભળતું પડતું મેલી ધરમખાતાની વહી સંભાળતો વાણોતર ખાતાવહીને ચાવી ચૂરો કરી નાખનાર ઊધઈને ગાળો ભાંડતો પોતાના માથા પરનું ફાળિયું અને ફાળિયા હેઠળનું માથું અને બન્નેને વારાફરતી ગોઠવતો ગોઠવતો શેઠનાં ઘરમાંથી ખીલે બાંધી બકરી સીમ તરફ છૂટે તેમ વૈદરાજને બોલાવવા સરક્યો.

ગામના વૈદરાજ હાંફ્ડા-ફાંફ્ડા દોડી આવ્યા. એક હાથમાં ધોતી-છેડો અને બીજામાં પેટી ભરી ઝાડ-પાલો મરી મસાલો. હાંફતા ફાંફતા વૈદરાજ શેઠની પથારી નજીક જઈ બેઠા. વૈદરાજ આવ્યા અગાઉ શેઠ થોડી શુદ્ધિમાં આવેલ. વૈદરાજને જોઈ પાછું એમને થયું અંધારા આવતાં લાગે. પણ સ્વસ્થ થવા પ્રયત્ન કર્યો. ઊંટવૈદાથી થોડુંક આગળ વધેલા ગામમાં આ એક જ અને અજોડ વૈદરાજ વસતા. ઝાડપાલો મરી મસાલો વાટી ખાંડી વૈદું વટાવતા. ગામનું લોક સાજું થઈ રે'તું. વૈદરાજની સમજ મુજબ. માંદું માણસ મરણ-શરણ થાય તો વાંક વૈદરાજનો નહીં. દાણો પાણી અન્ન આવરદા ખૂટયાં હોય અને એમ લખેલું હોય તો પૂર્ણવિરામથી આગળ વધાય નહીં ઈશ્વરથી પણ—એમ ગામનું લોક સમજે આયખું ખૂટે વૈદ કે દાક્તર કે વળી ભૂવા-મંતર કોઈના હાથ આડા કર્યે કંઈ વળે નહીં. આયખું ખૂટે વૈદનો વાંક કદાચ નહીં. વૈદ ચાલતી નાડીને વધુ ચલાવે. અટકેલીને વળી હલાવી ચાલુ કરવા પ્રયત્ન આદરે પણ તૂટેલ નાડીને નહીં સાંધે નહીં રેણ.

હં, તો આમ હાંફ્ડાફાંફ્ડા થતા વૈદરાજ શેઠની પથારી નજીક ગોઠવાયા. ધીમે ધીમે ચશ્માની અંદરથી બહારનો બધો મામલો જોયો. આ બધું જોતાં જોતાં જોતજોતામાં એમની હાંફ હેઠે બેઠી. શું થયું કેમ થયું ક્યારે થયું ક્યાં થયું અને વળી કોને થયું એ સહુ સવાલ પડતા મેલી પેલા અર્જુનની જેમ વૈદરાજને શેઠના જમણા હાથની નાડી દેખાઈ તે ઝટ લીધી ઝાલી ચપટી વચ્ચે. પણ વાત જરા જુદી બની. અર્જુન ચશ્મા ધારણ કરતો'તો કે'ની તે

ખબર. વૈદરાજને નહીં પણ ગામ આખાને ખબર કે વૈદરાજ બિલોરી કાચના જાડા ચશ્મા આંખે ચોડે તેની. ચશ્માના કાચનું વજન અને પાછી એમના ચશ્માની દાંડીનું વજન એ બધું વજન ઝીલતાં ઝીલતાં વૈદરાજની નાકની દાંડી બન્ને મૂળ સ્થાનેથી થોડા ચસ્કી ગયેલા ગામ લોકોને ક્યારેક લાગતા. વૈદરાજે શેઠનો પકડેલો જમણો હાથ છોડી દીધો. શેઠને પથારીમાં જરા અરધા બેઠા કર્યા. પછી ઈશારાથી શેઠને ડાબો હાથ ધરવા કહ્યું. શેઠ અંગત વહીવટની ખાતાવહી જાણે કમને કોઈ તલાટી તપાસનીસને સોંપતા હોય તેમ પોતાનો ડાબો હાથ વૈદરાજ તરફ આગળ ધર્યો.

ખરબચડા જાડા માંસલ ભરાવદાર કાંડા ઉપરની નાડી વૈદરાજથી ઝટ પકડાતી નહોતી. નાક ઉપરથી હોઠે સરકી આવતા ચશ્માને પાછા મૂળ સ્થાને ગોઠવી ફરી વૈદરાજે નાડી પકડવાનો પ્રયત્ન આદર્યો. વૈદરાજ પાછું મુંઝાયા. આમ નાડી ન પકડી શકે એવા સાવ અ-નાડી એ વૈદરાજ નહોતા જ. ન પકડાતી નાડી પકડવાના ઉપાય પણ એમની પાસે હજાર હાજર હોય એમ પહેલો સરળ ઉપાય અજમાવવા પોતે સાથે આણેલ લેંઘાની નાડી શેઠના કાંડા ફરતે ભીંસ દઈ બાંધવા લાગ્યા. શેઠાણી વાણોતરગણ અને ત્યાં સહુ હાજર આ વૈદરાજની નાડીલીલાને પ્રસન્ન ચિત્તે અવલોકી રહ્યા. ફક્ત પથારીમાં અર્ધા સૂતેલા ને અર્ધા બેઠેલા શેઠ આ બધું ફાટી આંખે જોઈ જ રહ્યા. બોલવાની મના ફરમાવેલ મૌન–ઈશારાથી એટલે શેઠે વૈદરાજ સામે પ્રશ્નાર્થ નજરે ફરી જોયું. પણ વૈદ-રાજ તો અર્જુન જેમ પક્ષીની એક આંખ જ જોવામાં તલ્લીન હતો તેમ શેઠના કાંડા ઉપર નાડી દેખાય છે કે નહીં તે જ જોવામાં તલ્લીન હતા. આસપાસનું કંઈ સાનભાન એમને રહ્યું ન હોય એવું ત્યાં એકઠા થયેલા લોકોને લાગ્યું. ઘડીવારે વૈદરાજના હાથમાં કશું પકડાયું હોય તેવું જણાયું. વૈદરાજ એકચિત્ત થઈ નાડીના ધબકારા મનોમન માપી રહ્યા. મનોમન ગણતરી કરતા બેઠા. પળમાં આટલા ધબકારા. પળમાં પળ ભેળવી વિપળમાં આટલા. પણ પથ્થર પર ઝાડપાલો વટાય તેમ મનમાં ગણિત ગોઠવાય નહીં. ફેર પાછા ગણતરી માંડે ને ગોથું ખાય. પાંચ-સાત મિનિટ આમ પસાર થઈ ગઈ. એકઠું થયેલું સહુ લોક જરી ચિંતિત થયું. શેઠાણી પણ મૂંઝવાતા શેઠને ત્રાંસી નજરે ને વૈદરાજને વાંકી નજરે જોઈ રહ્યા. વૈદરાજનો વાંક વિચારતા. શેઠ પણ મનમાં રોષે ભરાયા. વૈદરાજને કશું કહેવા જતા હતા ત્યાં વૈદરાજે તેમને વાર્યા અને પોતે જ બોલ્યા : 'શેઠ, નાડી નિયમિત નથી. કંઈક ગરબડ છે. નાડી ચાલે છે પણ ધબકારા મોજવામાં મુશ્કેલી પડે છે. આ મને હજુ સમજાતું નથી આમ કેમ…

વૈદરાજ વાક્ય પૂરું કરે તે પહેલાં જ શેઠ ઘૂરકી ઊઠ્યા : વૈદરાજ, સંધુય બરોબર ધબકે છે. આ આમ જુઓ સંધુય નિયમિત છે. ખાવું પીવું સૂવું ઊઠવું નાવું નીચોવવું... નાડી તમે ઝાલી હોય તો ધબકારા મોજવાનું તમને કંઈ સૂઝે વૈદરાજ. અરે વૈદરાજ, તમે નાડી ઉપર આ જે નાકું બાંધ્યું છે તે તમને ધબકતું લાગે છે. થોડી વારે શ્વાસ લઈ શેઠ પાછું બોલ્યા. સાંભળ્યું હું શું બોલી રહ્યો તે. આટલું બોલી રહ્યા પછી શેઠના મોંએથી એક ગાળ નીકળતી નીકળતી અટકી ગઈ. શેઠે જોયું હજુ પણ વૈદરાજ પોતાની નાડીને અર્જુનના પક્ષીની એક આંખની જેમ જોઈ જ રહ્યા છે એટલે સમજ્યા કે અહીં વૈદરાજ કને ગામનો બગાડ કરવો યોગ્ય નથી. અને અટક્યા.

વૈદરાજ પણ આટલે અટક્યા. પહેલાં તો પોતાની પહાડ જેવડી ભૂલ પળમાં એમને સમજાઈ નહીં. પછી જ્યારે પળ વીત્યે ભૂલ સમજાઈ ત્યારે એ ભૂલને રાઈ જેવડી ગણી જરા છોભીલા પડી ગયા. નાકની દાંડી ઉપર ફેર ચશ્મા ગોઠવી શેઠની માફી માંગતા હોય તેમ ઘડીવાર એમની સામું જોઈ રહ્યા. ફેર તપાસ આદરી. તપાસ અંતે ફતવો બહાર પડ્યો. સંધુય બરોબર છે. શેઠને કશાકને કારણે કશીક ગભરામણ અને ગભરામણને કારણે બેચેની ને બેચેનીને કારણે અસ્વસ્થતા અને અસ્વસ્થતાને કારણે અભાન થવું અને એમ કારણ-પુરાણ પૂરું થાય તે પહેલાં શેઠ પલાંઠી વાળી પથારીમાં ગોઠવાયા, વૈદરાજે ઉચ્ચાર્યું : જોયું, નાડી જોતજોતામાં ઝબકી ધબકી જાગી બેઠી થઈ. હમણેં તમને બેચાર ઓસડ વાટી ઘૂંટી આપું તે ગટગાવી જાવ. હાઉં. થોડો આરામ કરો. હાઉં. ચાર છ કલાકે ઘોડા જેવી. હાઉં. આ હાઉં હાઉં કર્યે જતા વૈદરાજ ઉપર પેલો ડાંગધારી કૂતરાવાળો વાણોતર ગુસ્સે ભરાયો. શેઠાણી પણ ઘડી ગભરાયા. શેઠ આ હાઉં હાઉં સાંભળી પાછા કૂતરાઓના રાત્રિય બગાડ વિશે બે બોલ ન કહી બેસે એટલે અગમચેતી વાપરી શેઠાણીએ જાતે જ હાઉં હાઉં કરતા વૈદરાજને વાર્યા. હાઉં, હાઉં, વૈદરાજ. સમજાઈ ગયું સંધુય. હું તો મૂઈ કંઈ ને કંઈ સમજ'તી, ને વળી નીકળ્યું કંઈનું કંઈ. હાઉં હવે. તમે ઓસડ વાટી આલો એટલે ચટ પાઈ દઉં શેઠને. એમના જીવને નિરાંત રહે. અને આમ વૈદરાજ ઓસડિયું લઈ બાસોપાલો મરી મસાલો થેલામાં જે કંઈ હતું તે બધું વાટવા બેઠા.

વૈદરાજ વિદાય થયા બાદ સહુ વાણોતરગણ પણ વિદાય લઈ ચાલતું થયું. ધરમખાતાની વહી સંભાળતો વાણોતર પણ વિદાય થયો. એટલે શેઠાણી જરા ખરકી શેઠની પથારી કને સરક્યા. શેઠ પણ સોપારી નહીં તો સોપારીના

ચૂરા જેવડું જરી મલક્યા. આમ થોડી વાર થોડું થોડું મરકતા રહ્યા. મરકવું પૂરું થયે શેઠાણીએ પોતાની મૂળ મૂંઝવણ વિશે શેઠને વાકેફ કર્યા. હું તો મૂંઝી મૂંઝાઈ જ મરી. આમ પેલાં તો ગાડું જોડી વાણોતર આવતા ભાળી મને તો ખરું કહું અમંગળ થયું લાગ્યું. મને તો થયું શું આજે મારી જાણ બાર જ બારોબાર જાન જોડી મારી...શેઠે શેઠાણીને વચ્ચે જ વાર્યા. રે'વા દો. આમ તમે હાજરાહજુર બેઠા હો ને હું આવું વિચારું જ કેમ ભલા એવું તમે કાં વિચારો? મને તો મારા પર વિશ્વાસ ના હોય પણ તમે પણ મારા વિશે આવું વિચારો? આ વિશ્વાસ વહેવાર સાંભળી શેઠાણી થોડું શરમાયા, સંકોચાયા. અંદર થોડું ફુલાયા. શેઠ વિશેની પોતાની ગેરસમજ અને પોતાની પોતાની ગેરસમજ વિશે શેઠની સમજ — આ બન્ને સમજ વિશેનો તાળો મેળવતાં હાથમાંનો ચાવીઝૂડો કમ્મરે ખેસવી ચૂલે બળતી ખીચડી જોવા રસોડા તરફ સરક્યા.

શેઠને હાથે થોડી સુવાણ જણાઈ. પાછા થોડા નવરા પડ્યા. આ બધી આધિ-વ્યાધિ-ઉપાધિમાંથી. હવે આસપાસ કોઈ નહોતું એટલે પાછા વિચારવા બેઠા. બની ગયેલી વાતનો તાળો મેળવવા એમણે પહેલેથી વિચાર પ્રયાસ આદર્યો. આ બધું આંખના પલકારામાં થઈ ગયું અને છતાં તેમને માનવામાં આવતું નહોતું. છેવટ આ બધું વિચારતાં વિચારતાં વૈદરાજે પાયેલ ઓસડનું ઘેન શેઠની આંખમાં ઘેરાવા-ભરાવા બેઠું. બેઠા બેઠા જ શેઠ આડે ઓશીકે માથું ટેકવી પથારીમાં આડા પડ્યા. થોડી વારે લંબાવીને ઘોરવા મંડ્યા. નસ્કોરાંનો અવાજ સાંભળી શેઠાણી ચટ દોડી આવ્યા શેઠ કને. જોયું તો શેઠ ભરનિંદ્રામાં. શેઠાણી પાછા મુંઝાયા. શેઠને કોઈ દિ' નિંદર ન આવે. આવે તે ઊલટક અને બાકીની થેડી તે પેઢીમાં. એટલું જ. ઘરમાં આમ ઘસઘસાટ ઊંઘ્યા હોય તેવું આ શેઠાણીને કદી સાંભરે નહીં. નસ્કોરાં કોઈએ સાંભળ્યા હોય એવું સાક્ષી પણ મળે ના. શેઠાણીએ અગમચેતી વાપરી ઓસરીના બારી–દરવાજા ઝટ વાસી દીધા. નસ્કોરાંનો અવાજ સાંભળી વળી પાછું કોઈ દોડી આવે શેઠની ખબર-અંતર કઢવા અને પાછા શેઠ ક્યાંક જાગી બેઠા થાય તો આવી ક્યારેક જ નસ્કોરાં સમેત આવતી ઊંઘ શેઠને પાછી વળી કે'દી નસીબમાં — એવું વિચારતાં શેઠાણી પાછા રસોઈ ઘર તરફ વળ્યાં.

શેઠાણીની શેઠ વિશેની ઊંઘ-વ્યાધિ-ચિંતા સકારણ હતી. કારણ શેઠને ઊંઘ ઓછી અને વિચાર ઝાઝા આવે. પથારીમાં પડ્યા પડ્યા વિચાર કરતાં કરતાં ઊંઘી જાય અને વળી ઊંઘતા ઊંઘના પણ વિચાર કરતા હોય એવું

વર્તે. ઊંઘ કેમ નથી આવતી એના અને તેના વિચાર ઊંઘમાં પણ ચાલ્યા
— આવ્યા કરે. ભૂલભૂલમાં ઘસઘસાટ ઊંઘ જેવું કંઈક એમની આંખ
આવી ગયું હોય તો પણ વહેલે મળસ્કે તેમની ઊંઘ છેક જ ઊડી ગઈ હોય.
ઊંઘ ઊડે એટલે મોટે મોટેથી બગાસાં ખાવાનું શરૂ કરે. આ બાંગ-બગાસાંનો
અવાજ સાંભળી વંડી પાછળનો કૂકડો પણ જાગી જાય. કૂકડેકૂકની બાંગ પોકાર-
વાનું શરૂ કરે. ક્યારેક જો શેઠને વહેલી સવારની ઊંઘ સવાર થઈ ગઈ હોય તો
કૂકડાને એટલી નિરાંત. આ કૂકડો બોલે એટલે લીંબડે બેઠા મોર ઢેલ એમ સહુ
પંખીગણના ગાણાં શરૂ થઈ જાય. ગામમાં મળસ્કું ધીમે ધીમે ફેલાય. સળવળાટ
થાય. વલોણાં વીંઝાય, પરભાતિયાં ગવાય. ગાય-ભેંસ બકરીનાં દૂઝણાં થાય.
ગામ આખું પડખું બદલે. ભૂલેચૂકે શેઠ ગામ-પરગામ ગયા હોય તો કૂકડાને
બગાસું સંભળાય નહીં. આળસમાં કૂકડેકૂક થાય નહીં. પંખીગણ કલબલે નહીં,
ત્યારે આખા ગામમાં ઠેઠ સૂરજ ઊગ્યે મળસ્કું થાય. સહુ કળી જાય આજ
શેઠ પરગામ છે.

શેઠની ઊંઘ તો ઊડી પણ વિચારો પાછા પાંખ ફફડાવી ત્યાંના ત્યાં જ
બેઠા રહ્યા. શેઠને સુવાણ જણાઈ એટલે પથારીમાંથી સડાક ઊભા થઈ ગયા.
ઊભા તો થયા પણ આગળ ચાલવાની હિંમત ન ચાલી. પાછા પથારીમાં જઈ
પટકાયા. આ બધું ફરીથી જોતાં શેઠાણી નજીક આવી પ્રશ્નાર્થભાવે શેઠની સામે
જોયું તેથી શેઠે આશ્ચર્યભાવે ઉત્તર વાળ્યો. વગર સંવાદે બન્નેને બન્નેની વાત
સમજાઈ ગઈ એવું થયું. બોલ-બગાડમાં શેઠ માને નહીં, સમજમાં શેઠાણી
ઓછું સમજે. એટલે અને તેથી શેઠ શેઠાણી બન્નેને ફાવે. શેઠે પથારીમાં બેઠા
બેઠા જ ઈશારાથી શેઠાણી કને થાળીવાજું મંગાવ્યું. શેઠને બીજાના બોલ ઉપર
આમેય વિશ્વાસ બહુ ઓછો પોતાને ગમે તેટલો શ્વાસ ચડી જાય પણ બીજાનો
વિશ્વાસ એ કદી ગળા હેઠ ઉતારે નહીં. એમને ફક્ત વિશ્વાસ હોય તો આ એક
થાળીવાજા ઉપર જ. વાગે અને સંભળાય. પાછું એનું એ જ વાગે અને એનું
એ જ સંભળાય. થાળીવાજું પથારી ઉપર ગોઠવાયું. ચાવી દીધી. વાજું શરૂ
કર્યું. થાળી વાજા ઉપર ગોળગોળ ફરે પણ સંભળાય કશું નહીં. પીન ઘસાઈ
ગયેલ કે શું તેથી ફક્ત ઘોઘરો અવાજ આવ્યા કરે નકરો. થાળીવાજા પર
શેઠને ગુસ્સો ચડ્યો. જેમ જેમ સૂરજ માથે ચડે તેમ તેમ શેઠના મગજમાં
ગુસ્સો ઘુમરાય. કોઈક અડફેટે ચડવું જોઈએ. ગુસ્સાને મુક્તિ મળે ચીજ હોય
વસ્તુ હોય, વાઘોતર હોય કે આખર શેઠાણી. શેઠના ગુસ્સાથી સહુ સજાગ.
પણ થાળીવાજું આ જાણે નહીં. પીન બગડે એમાં વાજાનો શો વાંક એ શેઠ

જાણે નહીં. જે થવું જોઈએ તે જો થાય નહીં તો ગુસ્સે થવું એટલું શેઠ જાણે. શેઠની આ ગડમથલ જોઈ શેઠાણી દૂર જ ઊભા રહ્યાં. શેઠને વળી સૂઝયું તે પોતે જ પરભાતિયું ગાવા માંડયા. આ સાંભળીને શેઠાણીને હાશકારો થયો. ચાલો આજે બધો ગુસ્સો પરભાતિયાથી પૂરણ થયો. શેઠાણી પણ શેઠના રંગે રંગાયા. બલ્કે રાગે રંગાયા. શેઠના ગાનથી નહીં એટલા પરભાતિયાના બોલથી. ખોટવાયેલા થાળીવાજાની જેમ એકની એક પંક્તિ શેઠ વારે વારે બોલ્યે જતા હતા તેથી શેઠાણી કંટાળ્યાં અને બીજી પંક્તિ પર પોતે જતા હતા, ત્યાં વળી વિચાર આવ્યો કે શેઠ આ ગોળ કુંડાળામાં ગૂંચવાયા છે ને મર ગૂંચવાયલા જ રહે.



સાભાર સ્વીકાર

રન્નાદે પ્રકાશન (મહાલક્ષ્મીની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ), તરફથી ઓકટો. '૮૭ માં પ્રગટ થયેલા ગ્રંથો.

'સરસ્વતીચંદ્ર–વિસરાયેલાં વિવેચનો (સંપાદન–વિવેચન)–સં. જયંત કોઠારી –કાંતિભાઈ બી. શાહ, પૃ. ૨૩૯, મૂલ્ય રૂા. ૪૬.૫૦.

'તરુરાગ' (નિબંધ) જયંત પાઠક, પૃ. ૬૭ મૂલ્ય. ૧૧/–

'પરમ માહેશ્વરથી હે રામ' (નવલકથા) ચંદ્રવદન મહેતા, પૃ. ૧૯૩ મૂલ્ય. ૨૬/–

'ઘેલી કુસુમ' (લઘુનવલ) લિપિ કોઠારી, પૃ. ૬૪, મૂલ્ય ૯/–

'પર્વત શિખરે હાહાકાર' (નવલકથા) સુનીલ ગંગોપાધ્યાય – અનુ. લિપિ કોઠારી, પૃ. ૨૧૨, મૂલ્ય રૂા. ૨૭.૫૦

'નંદિતા' (વાર્તા) હરીન્દ્ર દવે, પૃ. ૭૮, મૂલ્ય ૧૧/–

ખંડિતા (નવલકથા) રન્નાદે શાહ, પૃ. ૨૦૮, મૂલ્ય ૨૭/–

અનાથ (લઘુનવલ) સુભાષ શાહ, પૃ. ૧૨૮, મૂલ્ય ૧૭/–

કલ્પતરુ (નવલકથા) મધુ રાય, પૃ. ૩૪૬ મૂલ્ય ૪૪/–

હસુમતી અને બીજાં (કાવ્ય) મનહર મોદી, પૃ. ૮૬, મૂલ્ય ૧૩/–

કામકથા (સંસ્કૃત પ્રાકૃત મધ્યકાલીન કથા) હસુ યાજ્ઞિક, પૃ. ૨૫૬, મૂલ્ય ૪૪/–

સ્મરણોના દેશમાં (સંસ્મરણો) ગુલાબદાસ બ્રોકર, પૃ. ૨૩૮, મૂલ્ય ૩૫/–

ઉપચારશતક (વૈદક) લાભશંકર ઠાકર, પૃ. ૨૭૨, મૂલ્ય ૩૮/–

ઉમાશંકર જોશી

સારું કાવ્ય એટલે ?

કાવ્ય એ એવી કંઈક વસ્તુ છે જે કવિના અન્વયે બની આવે છે, 'બની આવે છે' — એ અર્થમાં કે કવિ સંકલ્પ કરે એટલે એ બની આવે એ શક્ય નથી. કવિની પાસેથી એ વિદાય લે છે ત્યાં સુધી એ ચેનમાં રહેવા દેતું નથી, 'વિદાય લે છે' — એટલે કે ઉત્કૃષ્ટતાના, કહો કે, નિર્મિતિ-વિષયક ઔચિત્યના એવા એક બિંદુએ એ પહોંચે છે જેનાથી આગળ વધવામાં કવિ એને કશી મદદ કરી શકે એમ નથી, — હમેશ માટે એણે એને અંગેની કામગીરી પતાવી દીધી છે, — ન તો હવે કોઈ વિવેચક, રાજ્ય, વિચારધારા કે વિશિષ્ટ સામાજિક વ્યવસ્થા એક કાવ્યકૃતિ લેખે એને કોઈ જાતની મદદ કરી શકે છે. કાવ્ય તૈયાર થઈ ગયું છે. કવિની એ વિદાય લે છે. હવે કાવ્ય એ જ કવિ છે. કવિને પકડી પાડવા સૌ વાચકો-(ભાવકો)ને કાવ્ય નિમંત્રી રહે છે.

જો વાચક છે તો કાવ્ય છે, વાચક ન હોય તો હવે કાવ્ય અસ્તિત્વ ધરાવી શકે નહીં. કવિએ હમેશ માટે કાવ્યકૃતિથી ક્યારે વિદાય લીધી ? —તે ક્ષણે જ્યારે એની અંદરના વાચકે એ વાતની સાક્ષી પૂરી કે એણે (કવિએ) એ શબ્દનિર્મિતિ અંગે પૂરતી — તર્કસંગત રીતે પૂરતી (અંતઃસ્ફૂર્તિપૂર્વક પૂરતી) કામગીરી બજાવી છે, જેને પરિણામે એ કાવ્યકૃતિનું પઠન એટલે એ કાવ્ય એવા સમીકરણની ખાતરી નીપજે. કાવ્યનો સર્જક એ એનો પ્રથમ વાચક હોય છે. પોતે એવો પ્રથમ વાચક હોવા સિવાય એનો

છૂટકો નથી. સર્જક અંતસ્ફૂર્તિપૂર્વક કામ કર્યે જાય છે, અંતે કોઈ બિંદુએ એની અંદરનો વાચક એને પકડી પાડે છે અને બહાલી આપે છે કે કૃતિ તૈયાર છે, એના પઠન દ્વારા જે કોઈ ચાહે તે એને હવે પૂરી આત્મસાત્ કરી શકે છે.

આ 'સર્જક'-વાચક ('ક્રિએટર'-રીડર) એટલે કે કવિ હવે સદા માટે પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ખસી જાય છે. જે વાચકના હાથમાં પછીથી કાવ્ય આવી ચઢે છે તે એને ભગવાન જાણે કેટલાં અને કેવા પ્રકારનાં પઠનો દ્વારા આત્મસાત્ કરવા મથે છે. કેટલીક વાર એને સાચાં નડતરોનો સામનો કરવાનો આવે છે અને એ બધાં જ એનાં પોતાનાં સર્જેલાં હોય એવું ન પણ હોય. કોઈ એમ કહી શકે કે આખો વખત વાચક એ નડતરોમાંથી બહાર આવવામાં કવિ એને કંઈક મદદ કરે તે માટે કવિને મદદ કરવા સહૃદયપણે મથી રહ્યો હોય છે. બનવાજોગ છે કે કવિએ એને અહીં આ વીગતની બાબતમાં જરીક, તો પેલા પ્રરૂપણમાં મોટે પાયે, છેહ દીધો છે.

કાવ્યમય શબ્દનિર્મિતિ તે માત્ર માનવ બોલી કે ભાષાની જ નીપજ નથી, પણ લેખનની અત્યંત સખ્તાઈથી કામ લેતી શિસ્તમાં પસાર થયેલી વસ્તુ છે. ઉચિત ભાવનિર્ણાયકો-નિર્દેશકો, કલ્પનો-પ્રતીકો, સ્વરવ્યંજનસામ્ય–પ્રાસાનુપ્રાસ અને સૌથી વિશેષ તો લય, રચનાની અવાજ-તરાહનો જ લય નહીં પણ તેની સાથોસાથ અવિનાભાવે ઊપસતી અર્થ-તરાહનો લય, હકીકતમાં સમગ્ર સંદર્ભમૂલક આકૃતીકરણની સંવાદિતા, — એ બધા દ્વારા સાધારણીભૂત ભાવમય કાવ્યચેતના શબ્દદેહ ધારણ કરે એ માટેનો એ પ્રયત્ન હોય છે. ઘડાયેલો વાચક, જેની પરખશક્તિ શબ્દનિર્મિત તેમ જ અન્ય કલારચનાઓના વારંવાર થતા પ્રત્યક્ષ અનુભવને પરિણામે કેળવાયેલી-કસાયેલી છે, તે જ્યારે કોઈ એક શબ્દરચનાના સંપર્કમાં મુકાય ત્યારે જો એના મનમાં કશીક અવઢવ રહે કે આખીય રચના અથવા તેના અંશ વિશે અથવા વીગતો વિશે તેને ચાલુ શંકા રહ્યા કરે તો સંભવ છે કે એને માટે મૂળ સર્જકની જવાબદારી જેવી તેવી ન પણ હોય. શાં કારણોએ કાવ્ય સારું નીવડી ન આવ્યું તે આવા વાચક કરતાં વધારે સારી રીતે કોણ સમજે છે? આવી રચના અંગેની એની ચર્ચા હમેશાં એના સ્વભાવથી જ સંભવિત સારા કાવ્યની ચર્ચાના માળખામાં થતી હોઈ સુ-કાવ્ય અંગેની વિવેચનગોષ્ઠિ બની રહે છે.

વાચક સુ-કાવ્યની શોધમાં એક કાવ્યથી બીજા પ્રતિ ધખનાપૂર્વક આગળ ગતિ કરતો રહે છે. સુકાવ્યના ખાસ્સા થોડાક નમૂનાઓ એની હડફેટમાં આવે પણ છે, સ્તો, – સુકાવ્યના એટલે કે એની દ્વારા આકારિત થયેલા

અંગે અથવા શબ્દો, કલ્પનો, લય અને એને એક સ્વતંત્રપણે ટકી શકે એવું શબ્દસંઘટન બનવામાં મદદરૂપ થનાર બધાં ઉપકરણો અંગે દોષદેખુ પજવતા સવાલો રહેવા ન પામે એમ, પરખશક્તિવાળા વાચકની ચેતનાને પોતાનામાં વિશ્રાન્તિ આપી રહે એટલી હદે જે સારું હોય તેવા કાવ્યના. વાચકનું આવું નીવડેલું સમરસ વાચન એ તે કાવ્યનું શક્ય એવું પૂર્ણતમ સ્વીકરણ છે—આત્મસાત્કરણ છે. વાચક તે વખતે કાવ્ય બની જતો હોય છે, તે ક્ષણ માટે એ જાણે કે મૂળ કવિની સાધારણીભૂત કાવ્યસંવિદ-મય બની રહે છે—એ કવિ-સંવિદને પોતાની કરી રહે છે. આ રીતે વાચક કાવ્યના, કહો કે, પુનઃસર્જનમાં સાધનરૂપ બને છે. આ અર્થમાં એ 'વાચક' – પુનઃ –સર્જક ('રીડર'–રી-ક્રિએટર) છે.

આરંભમાં આપણે જોયું તેમ કવિ એટલે કે 'સર્જક' – વાચક તો માત્ર કાવ્યના જન્મના સમાચાર આપી શકે. એ સારું કાવ્ય છે અથવા કેટલે અંશે સારું કાવ્ય છે તેનો નિર્દેશ તો અનેક 'વાચક'-પુનઃ-સર્જક ગણ દ્વારા સધાતી કોઈ પ્રકારની સર્વસામાન્ય સહમતિમાંથી જ તે તે સમયે મળી શકે. *

---

* દિલ્હી સાહિત્ય અકાદમીના દ્વિમાસિક 'ઇન્ડિયન લિટરેચર'ના માર્ચ-એપ્રિલ ૧૯૮૭ અંકમાં છપાયેલા 'વ્હૉટ'સ અ ગુડ પોએમ' – પરિસંવાદ માટે લખાયેલું.

હરિવલ્લભ ભાયાણી

ન તો અહીંના, ન તો ત્યાંના

અધ્યક્ષશ્રી, સાહિત્યરસિક મિત્રો અને મુરબ્બીઓ,

વડોદરાની આ પ્રેમાનંદ સાહિત્ય સભાએ મારા સાહિત્યકાર્યને આ રીતે સંમાનયોગ્ય ગણ્યું તે માટે હું મારો આનંદ વ્યક્ત કરું છું અને નિર્ણાયક સમિતિ સહિત સાહિત્ય સભા પ્રત્યે આ પ્રસંગે મારી આભારની લાગણી પ્રગટ કરું છું.

પચાસેક વરસથી હું વાંચવા-લખવાની પ્રવૃત્તિ અવિરત કરતો રહ્યો છું. એમાં કશું અસાધારણ નથી, વિદ્યા અને સાહિત્યના ક્ષેત્રે લગનથી કામ કરનાર સૌને માટે આવું સામાન્યપણે જોવા મળે છે. પણ અરધી જિંદગીથી ઝાઝેરો સમય આ પ્રવૃત્તિ કર્યા પછી હમણાં હમણાં થોડાક સમયથી, મેં જે પરંપરા અને પ્રવાહમાં રહીને લેખન-સંશોધનનું કામ કર્યું તે વિશે મારા મનમાં ઊહાપોહ થયા કરે છે, અને કેટલોક ખટકો રહ્યા કરે છે. મને થયું કે મારા એ વિચારો અને મૂંઝવણ-ગૂંચવણ કાંઈક અંશે તમારી આગળ રજૂ કરું તો આ પ્રસંગે તે અનુચિત નહીં લેખાય.

મારો મોટા ભાગનો સમય ભારતના પ્રાચીન સાહિત્યો, ભાષાઓ અને સંસ્કૃતિને લગતા અધ્યયનમાં ગયો છે. અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય પરત્વે ખાસ તો વિવેચન-વિચાર પરત્વે—જે કાંઈક થોડુંક મેં લખ્યું છે તે એક રીતે તો મારા ઉપર્યુક્ત કામની આડપેદાશ છે. અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી

ભારતીય સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના અધ્યયનની જે પરંપરા સ્થપાઈ, અને જે આજદિન સુધી ચાલુ છે, એ પરંપરામાં મેં મારા શિક્ષણ, તાલીમ અને પ્રેરણા પ્રાપ્ત કર્યાં હતાં, અને તે અનુસાર મારું સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અપભ્રંશ અને જૂની ગુજરાતી સાહિત્ય તથા ભાષાનું અધ્યયન-સંશોધનનું કામ થતું રહ્યું છે. આ ક્ષેત્રમાં કામ કરનારા બીજા ઘણાને પણ એ વાત લાગુ પડે છે.

પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ પરંપરાગત પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના અધ્યયનને અને સંશોધનને 'ઈન્ડોલોજી' અને 'ઈન્ડોલોજીકલ રિસર્ચ' એવાં નામ આપ્યાં. તે માટેની સંસ્થાઓ 'ઈન્ડોલોજીકલ' ઈન્સ્ટીટ્યુટ (અથવા તો વ્યાપકપણે પૌર્વાત્ય સંસ્કૃતિના અધ્યયનને અનુલક્ષીને, 'ઓરિએન્ટલ રિસર્ચ' 'ઓરિએન્ટલ ઇન્સ્ટિટ્યુટ' વગેરે) જેવાં નામે ઓળખાતી હોવાનું સૌ કોઈ જાણે છે. પશ્ચિમે તત્કાલીન માનવવાદી વિચારધારાના પ્રભાવ નીચે, જેમ બીજી જૂની સંસ્કૃતિઓનો તેમ, ભારતીય સંસ્કૃતિનો પણ અભ્યાસ કરવા માંડ્યો, તેમણે અનુસરીને અહીંના વિદ્વાનો પણ સામાન્ય રીતે એક વિગત, અતીત, કાળગ્રસ્ત, સાંસ્કૃતિક પરંપરા લેખે ભારતના ભૂતકાળની ગવેષણામાં જોડાયા. ભક્તિ, ધર્મ, વગેરેને એક જીવંત અનુભવ તરીકે પિછાણવાને બદલે ઘણુંખરું તો તેના પ્રત્યે કોઈક વૈજ્ઞાનિક જે રીતે અચેતન પદાર્થને તપાસે, તેનું અલિપ્તભાવે વર્ણન-વિશ્લેષણ કરે, તે પ્રકારની દૃષ્ટિ અને પદ્ધતિ આપણે અપનાવી.

ભારતીય પરંપરાના મૂલ્યાંકનની બાબતમાં અને તેની વર્તમાન પ્રસ્તુતતાની બાબતમાં પશ્ચિમ આપણા પર ઝળુંબતું રહ્યું છે, જેને પરિણામે ભારતની સમગ્ર સાંસ્કૃતિક પરંપરા, આપણા આધુનિક શિક્ષિતવર્ગ પૂરતી તો ક્રમેક્રમે, કેવળ ભૂતકાલીન ગૌરવગાનની અને સમભાવની બાબત, અથવા તો તટસ્થ કે એકપક્ષી ટીકાટિપ્પણની ચીજ બની બેઠી. આપણે માટે પણ માત્ર ભૂતકાળના ભવ્ય અવશેષ લેખે નોંધણીપાત્ર સામગ્રી તરીકે તેનું મહત્ત્વ રહ્યું. આશ્ચર્ય એ વાતનું છે કે કરોડો ભારતીયો આપણી સંસ્કારપરંપરામાં હજી જીવી રહ્યા હોવા છતાં આમ બન્યું. જો કે આપણે જાણીએ છીએ કે આધુનિક આર્થિક પરિબળોથી એ પરંપરા એટલી ઝડપથી ઘસાઈ રહી છે કે બે-ત્રણ દસકામાં એ પૂરેપૂરી અતીતનું ઇતિહાસનું પ્રકરણ બની જાય. અહીં મારો મુદ્દો એ છે કે આપણે—અમે 'ઈન્ડોલોજી'ના અમારા અધ્યયન દ્વારા, 'ભવ્ય' ભારતીય સંસ્કૃતિની અગારી ગવેષણા દ્વારા, આધુનિક પશ્ચિમ જે કેવળ અર્થપૂજા તરફ દોડી રહ્યું છે, તેની આત્મઘાતકતાને પિછાણવાની દૃષ્ટિ ન મેળવી શક્યા, અને બીજી તરફ જીવનની આંતરિક સમૃદ્ધિને પોષતી આપણી પરંપરાઓને આજના જીવનમાં

પુનઃપ્રતિષ્ઠિત કરવાની શક્તિ પણ ન પ્રાપ્ત કરી શકયા. ઊલટું જગતની એક ઉત્તમ સંસ્કાર–પરંપરાના હ્રાસ અને અસ્તના કેવળ ઉદાસીન સાક્ષી બની રહ્યા.. અમારા ભારતીય સંસ્કૃતિના અધ્યયને જાણે કે મૃતપૂજા કે શ્રાદ્ધ-તર્પણથી વિશેષ કશું ન સાધ્યું. આપણું જે ઝંઝાવાતી વેગે પશ્ચિમીકરણ થઈ રહ્યું હતું તેણે ભારતની પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન સાંસ્કૃતિક પરંપરા પ્રત્યે ઈતરતાનો, અલગતાનો, પરાયાપણાનો ભાવ અનુભવવાનું આપણે માટે અનિવાર્ય બનાવી દીધું. આમાં આપણી આખી સાંસ્કૃતિક પરંપરાનું, તેના પાયાનાં મૂલ્યો અને જીવનદૃષ્ટિનું નિકંદન નીકળી રહ્યું છે, મૂળિયાંનું જ ઉન્મૂલન થઈ રહ્યું છે એ સત્યને આપણા કેટલાક દીર્ઘદર્શી સંસ્કૃતિચિંતકો પામી ગયા હતા. તેમણે પ્રલયને નિવારવા ભારે પુરુષાર્થ આરંભ્યો, પણ જ્યારે આપણે આપણી અત્યારની દશા જોઈએ છીએ, ત્યારે લાગે છે કે કદાચ એ એક અલ્પજીવી છમકલું જ હતું.

આ વાત થઈ આપણા ગતકાલીન સાહિત્યના અધ્યયનની અર્વાચીન પરંપરાની. હવે બે શબ્દ આપણી અર્વાચીન સાહિત્યિક પરંપરા વિશે. કેવા પ્રકારના સાંસ્કૃતિક પરિવેશમાં એ ઉદ્‌ભવી અને પોષાતી રહી અને તેનાં કેવાં પરિણામો અત્યારે આપણને પ્રતીત થઈ રહ્યાં છે તે પણ થોડુંક જોઈએ.

પહેલાં મેં જે કહ્યું તેનું અહીં ભૂમિકા લેખે થોડુંક પુનરાવર્તન કરું. પશ્ચિમના પ્રચંડ પ્રભાવ અને વર્ચસ્ નીચે ઓગણીસમી સદીમાં આપણે પાશ્ચાત્ય શિક્ષણપદ્ધતિને અને ત્યાંના સાહિત્યનાં સ્વરૂપો તથા આદર્શને અપનાવ્યાં. સાહિત્યનાં આકાર-પ્રકાર અને મૂલવણીના માનદંડોની પશ્ચિમમાંથી આયાત થવા લાગી, જેને પરિણામે અહીંની સાહિત્યિક પરંપરાથી આપણો વિચ્છેદ થયો. તે સાથે આપણો આર્થિક–સામાજિક પરિવેશ પણ ફૂદકે ને ભૂસકે બદલાતો ગયો. એને કારણે શહેરો અને ગામડાં, અર્વાચીનતા–આધુનિકતા અને જૂની પરંપરા, શિક્ષિત અને નિરક્ષર, અર્વાચીન શિષ્ટ સાહિત્ય અને મધ્યકાલીન તથા લોકસાહિત્ય–એવી એવી ખાઈઓ આપણે ત્યાં સરજાઈ, જે ઉત્તરોત્તર વધુ ને વધુ ઊંડી અને પહોળી થતી રહી.

વિજ્ઞાન અને ટેક્નોલૉજીથી પ્રેરિત ઔદ્યોગિકીકરણને પરિણામે પશ્ચિમના સમગ્ર જીવનમાં અને મૂલ્યોમાં અપૂર્વ ઝડપે આમૂલ પરિવર્તન થવા લાગ્યું અને આપણે પણ બીજી અનેક બાબતોની જેમ સાહિત્ય પરત્વે પણ પશ્ચિમનું જ એક ઉપનિવેશ બનવાની દિશામાં આગળ ધપી રહ્યાં. ક્રમે ક્રમે ત્યાંના બોલના પડઘા પાડવાની પ્રથાનું વર્ચસ્ સ્થપાયું. સાહિત્ય, તેની ભાવના અને મૂલવણી તે તે સાંસ્કૃતિક પરંપરા અને યુગના અંગભૂત હોવાની તેમની જ નીપજ હે.વાની

હકીકતને અવગણીને આપણે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યિક સ્થાપનાઓ અને ઉદ્ભાવનાઓને સાર્વત્રિક અને વૈશ્વિક સત્યો માનવા લાગ્યા. તેમને અદ્યતન સિદ્ધિઓ ગણીને આપણે તેમનું અહીંની પરંપરામાં સતત રોપણ-આરોપણ કરતા રહ્યાં છીએ. બીજી બાજુ આપણો સમાજ, એનું બંધારણ, એની પરંપરાઓ અને મૂલ્યો જે હોય તે, એમની એવના દૃષ્ટિહીન પરંપરાગ્રસ્તો અને પ્રાચીન પરસ્તોને આપણે સોંપી દીધી, જેમાંના ઘણાખરા આપણી પરંપરાનાં સડી ગયેલાં અંગોને એનો આત્મા માની લઈને તેમની સ્વાર્થપરાયણ પૂજા કરી રહ્યાં છે. આ બાબતોનો મેં એ દૃષ્ટિએ ઉલ્લેખ કર્યો છે કે ગાંધીયુગ અને પંડિતયુગની સાહિત્યિક ભાવના અને દૃષ્ટિ મારા ઘડતરકાળ દરમ્યાન પ્રભાવક હતાં. પછીથી આપણે ત્યાં આધુનિકવાદ વર્ચસ્વી બન્યો. સમાજ અને સંસ્કૃતિનાં વ્યાપક તત્ત્વોથી સાહિત્ય-રચનાને અલગ, અલિપ્ત રાખવાની બોલબાલા થઈ. રીતિ, સ્વરૂપ, સંરચના, ભાષા—એ એક પછી એક તત્ત્વના એકેશ્વરવાદ તરફ આપણે પશ્ચિમનું પુચ્છકાવલંબન કરતાં ઘસડાતા રહ્યાં છીએ. આધુનિક પશ્ચિમનાં એ પ્રકારના વલણ પાછળ જે પરિબળ કામ કરી રહ્યું છે, તેના મૂળમાં આપણે ન ગયા. માનવીય વિદ્યાકલાને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોનો ઓછાડવા લાગ્યો છે, બધાંને ભોગે અમુક એક તત્ત્વને જ અવશેષ રાખવું. નિઃશેષીકરણ કરવું. reductionism એ પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોનો અસાધ્યરોગ છે, એ સત્ય કળવાનું અત્યારસુધી તો આપણામાંના ઘણાખરાની સૂઝબૂઝની બહાર હતું.*

આ પહેલાં મેં આપણા સમાજમાં ન પુરાય તેવી ખાઈવાળા બે મોટા વર્ગો પડ્યા તેનો નિર્દેશ કર્યો હતો. જે જન્મથી અધિકારસંપન્ન ઉપલો વર્ગ છે તેણે સાહિત્યમાં આ પરિસ્થિતિની અવારનવાર નોંધ લીધી છે ખરી, અને

---

* બીજાં ક્ષેત્રોમાં પણ 'રિડક્શનીસ્ટ' વિજ્ઞાનની વિઘાતકતા અને હિંસાખોરી માટે જુઓ, 'The Violence of Reductionist Science' વન્દના શિવા, ઓલ્ટરનેટિવ્ઝ, ૧૨, ૧૯૮૭, પૃ. ૨૪૩-૨૬૧. તેમાંના આ શબ્દો : Modern science is quintessentially reductionist. Its reductionist nature undergrids an economic structure based on private enterprise, both personal and corporate, aimed at capital accumulation and profit maximization regardless of the exploitation and alienation of workers. Reductionist science is also at the root of the growing ecological crisis, because it entails a transformation of nature such that the processes and regularities and the regenerative capacity of nature are destroyed.

ઉદારતા અને અનુકંપાના ભાવો અનુભવતાં, જન્મથી અધિકારવંચિત એવા નીચલા વર્ગના જીવનની, એમના અનુભવોની સામગ્રીવાળી કેટલીક રચનાઓ પણ તેણે કરી છે. પણ મોટે ભાગે તો તેમાં આધુનિક શિક્ષિત શહેરી મધ્યમ-વર્ગની ગુરુતાગ્રંથિનાં ચલનવલન સહેજે કળી શકાય છે, તેમાં એ નીચલો વર્ગ શોષક-શોષિત સંબંધને પરિણામે ઉપલા વર્ગની જ સરજત હોવાની કશી નોંધપાત્ર સભાનતા દેખાતી નથી.

એક સૂચન એવું કરી શકાય કે આપણા મધ્યમવર્ગીય આધુનિક સાહિત્યમાં જે વિચ્છિન્નતા, અર્થહીનતા, મૂલ્યહીનતા, ઈતરતા વગેરેની લાગણી (થોડીક સાચી, ઘણી બધી કૃતક) વ્યક્ત થઈ છે, તે ન તો ત્યાંના, ન તો અહીંના – એવી મનોદશાની નીપજ તો નહિ હોય?

સાંસ્કૃતિક અને સાંસ્કારિક પરંપરાની કટોકટીની બાબતમાં પણ આધ્યાત્મિક ક્ષેત્રની જેમ 'તારી ખરી જાતને ઓળખ', 'આત્માનં વિદ્ધિ', 'know thyself' એ સૂત્ર જ ઉગારી શકે. આ સાહિત્યસંસ્થા સાથે જેનું નામ સાંકળેલું છે એ કવિ પ્રેમાનંદના સદ્‌ભાગ્યની આપણને ઈર્ષ્યા આવે તેમ છે, એને પોતાના વ્યાપક સમાજની અને સાંસ્કૃતિક પરંપરાની સાથે કશા ધરમૂળના વિચ્છેદ, અલગતા–ઈતરતા, છિન્નભિન્નતા અનુભવવાના ન હતા. એને માટે જીવનનો અર્થ હતો, જીવન જીવવાનું અર્થપૂર્ણ હતું. આજે આપણી સામે એવા અર્થને ખોજવાનું અને તેને આપણા જીવનમાં પ્રતિષ્ઠિત કરવાનું ભગીરથ કાર્ય આવી ઊભું છે. આ માટે ગાંધી–રવીન્દ્રનાથ જેવા થોડાક મહાન આત્માઓએ આપણી ભૂમિમાં જ પગ ખોડેલા રાખીને નવાને કેમ અપનાવવું, આત્મસાત્ કરવું, પરાયાનું સ્વકીયમાં રૂપાંતર કેમ સાધવું એ માટે આપણને દૃષ્ટિદાન કર્યું અને દિશા તથા માર્ગ-ચીંધ્યા, પણ અત્યારે તો એ દૃષ્ટિ અને એ દિશા ખોવા માટે આપણે કૃત-નિશ્ચયી હોઈએ એવાં ચિહ્નો આંધળાને પણ દેખાય તેમ છે.

મારા વક્તવ્યને આપ લોકોમાંથી ઘણાં એકાંગી, પૂર્વગ્રહી કે અભિનિવેશી ગણે એ સંભવ મારા ધ્યાન બહાર નથી. વળી મારી અભિવ્યક્તિમાં ક્યાંક ક્યાંક લાગણીનો પુટ છે તે પણ સહેતુક છે. અમુક દૃષ્ટિબિંદુ કાંઈક ભારપૂર્વક રજૂ કરવાનો આશય છે. એ સાથે હું એટલું પણ કહું કે ઘટતી ચકાસણી અને ચિકિત્સા કર્યા પછી જ મેં ઉપરનાં વિધાનો અને નિરીક્ષણો રજૂ કરવા યોગ્ય માન્યાં છે.

મારું વક્તવ્ય આપને આ પ્રસંગે થોડું-ઘણું અપ્રસ્તુત કે અસ્થાને લાગ્યું હોય તો હું ક્ષમા ચાહું છું અને આપના આદરભાવ માટે મારો આભાર વ્યક્ત કરું છું.

હર્ષદ કાપડિયા

એક ગદ્યખંડ

ગુલમહોર નીચે ઊભી રહેલી મોટરસાયકલ પર સુકાયેલી પાંદડી ટપકી: પડી ને સીટની ઉપર ગોઠવાઈ ગઈ. મેં સીટ પર હળવેકથી થપાટ મારી. પાંદડી જરાક ઊછળી. પણ નીચે ન પડી. મેં એને બે આંગળીનાં ટેરવાંથી ઉપાડી. હથેળીમાં લીધી ને ફૂંક મારી તો એ જઈને સ્પીડોમીટરના કાચ પર પડી. એવામાં ઝાડની અંદર પવનની લહેર ફરી વળી એટલે બીજી ઘણીબધી પીળી પીળી પાંદડીઓ મોટરસાયકલ પર વરસી પડી. કોઈક હેડલાઈટ પર પડી તો કોઈક પડી ટાયર પર. કોઈકને વળી શું સૂઝ્યું તે એક્ઝોસ્ટ પાઈપ પર પડી. એ પાઈપ ગરમ હોત તો !

કાળી કાળી મોટરસાયકલ પર પીળી પીળી પાંદડીઓ. કઈ પાંદડીને પહેલી ઉડાડું એ નક્કી કરું એ પહેલાં વૃક્ષના લહેરાતા પડછાયાને લીધે સૂરજનું એક કિરણ મીરર પર પડ્યું ને એક ઝગારો થયો. પછી આખી મોટર સાયકલ પર પડછાયા છબછબિયાં કરવા માંડ્યાં. એમાં પાંદડીઓ લીંબાઈ ગઈ. મોટરસાયકલ નીતરવા માંડી.

મેં નીચા નમીને પાછલું પૈડું ફેરવ્યું. ચેઈનનો ટક્ ટક્ અવાજ સાંભળીને સ્પીડોમીટર સળવળી ઊઠ્યું. એ જાગી ન જાય એ માટે મેં પૈડાને થંભાવી દીધું. ત્યારે ખબર પડી કે એના બે તાર વચ્ચેનું અંતર તો વધી ગયું છે. એ અંતરને આંગળીઓથી માપી શકાયું નહીં. એમાં

અનેક પહાડ ઊગી નીકળ્યા હતા.

પહાડના ખાડાટેકરાવાળા રસ્તા પર પહેલી વાર મોટરસાયકલ ચલાવેલી ત્યારે મોટર-સાયકલ સાથે થયેલા સંવાદ હજુય યાદ છે. નાનકડો ખાડો આવતો ને હું ક્લચ દબાવતો, એ ખાડામાં રેલાઈ જતી. અને ગિયર બદલાતાંની સાથે એ છલાંગ મારીને ટેકરો ચઢી જતી. ધૂળના ઢગલામાં એનું પાછળનું પૈડું જરાક સરકતું ને ગિયર બદલીને પાછી એની ઝડપ વધારતી. એનું એંજિન ત્યારે અલગ અલગ આરોહ–અવરોહ વ્યક્ત કરતું. એમાં એનો અણગમો પ્રગટ થાય. આનંદ વ્યક્ત થાય. ક્યારેક એની મરજી પ્રમાણે હું એને દોડાવું. ક્યારેક મારી મરજી પ્રમાણે એ દોડવા માંડે. જરાક વાર પછી તો હું જ એનો એક ભાગ બની ગયો. કેમ જાણે એંજિન મારા જ શરીરમાં હોય !

એટલે જ મોટરસાયકલની રેસમાં માત્ર પહેલા પહોંચવાનો રોમાંચ હોય છે જ્યારે રેલીમાં મોટરસાયકલ સાથેની આત્મીયતા કેળવાય છે.

એ પહાડનો રસ્તો પૂરો થયો ને નાનકડું શહેર શરૂ થયું. વાદળને લીધે આકાશ શ્યામ બની ગયું હતું. મેં મોટરસાયકલને કીધું કે વરસાદ આવવાનો. એનેય મારી જેમ મજા પડી. તેણે એકઝોસ્ટ પાઈપમાંથી મોટા વાદળને વહેતું કર્યું. ને પછી વરસાદની વાટ જોવા માટે એક ઝાડ નીચે વિસામો લીધો. જરાક વાર પછી ઘનઘોર આકાશ ઝરમર ઝરમર ટપકવા માંડ્યું ને અમે પાછા ઊપડ્યા.

તપી ગયેલા રસ્તા પર વરસાદ પડતો હતો ને એની વરાળ થઈ જતી હતી. રસ્તા પર વરાળનું મોજું પ્રવાસ કરતું હતું. હું અને મોટરસાયકલ વરાળના એ મોજા પર સવાર થઈ ગયાં હતાં.

પણ પછી તો એટલો વરસાદ પડ્યો કે એ મોજું ધોવાઈ ગયું. અમારી ચારે બાજુ વરસાદનું આવરણ છવાઈ ગયું. એમાં અમે પુરાઈ ગયાં હતાં અને આગળ વધતાં હતાં.

વરસાદ રોકાયો ત્યારે ભીના રસ્તામાં આકાશ ડોકિયું કરતું હતું. એની ઉપર અમારાં પૈડાં સરસર અવાજ કરતાં હતાં. સ્પીડોમીટર પર વરસાદનાં ટીપાં અફીણ જમાવીને બેઠાં હતાં, એમાં સૂરજનું પીળું પ્રતિબિંબ ચળકતું હતું. એને જોઈને મેં પીળા રંગની ફ્લેશર ચાલુ કરી. એટલે મોટરસાયકલે પૂછ્યું : 'કેમ, કૉફી હાઉસમાં જવું છે?'

તે કૉફી હાઉસની બહાર ઊભી રહી. હું અંદર ગયો. કૉફી હાઉસના કાચમાંથી એને નીતરતી જોતો રહ્યો, નાનો હતો ત્યારે મારા બાપુજીની મોટરસાયકલને

ભીંજાતી જોઈને કહેતો : એને શરદી નહીં થાય ?

હું તરત બહાર નીકળ્યો. એન્જિન ચાલુ કર્યું. એની ઘરઘરાટીમાં સાગર ઘૂઘવતો હતો.

અત્યાર સુધી જોયેલા એકેય સાગર તટ પર મોટરસાયકલ દોડાવવાની શક્યતા જણાઈ નથી. માઈલો લાંબા સાગરતટ પર મોટરસાયકલ દોડાવવા મળે તો એને જુદી જ રીતે પામી શકાય. ભીની રેતીમાં જરાક ખૂંપતી ખૂંપતી એ દોડયા કરે. મોજાંની છાલક અમને ભીંજવ્યા કરે. રેતીમાં ટાયરનાં નિશાન દૂર દૂર સુધી દેખાયા કરે. પછી એકાદ મોજું આવીને એને ભૂંસી નાખે.

એટલી વારમાં ટપ્ અવાજ થયો તંદ્રામાંથી જાગીને જોયું તો મોટરસાયકલની ટાંકી પર ચકલી ચરકી હતી. સૂરજ જતો રહ્યો હતો. ગુલમહોરે પડછાયો સંકેલી લીધો હતો. કાળી મોટરસાયકલ પર અંધારાનું પહેલું પોત ફરી વળ્યું હતું. ધૂળમાં પડેલાં ટાયરનાં નિશાન પર પગલાં માંડતી માંડતી મારી નાની દીકરી મારા ભણી આવી રહી હતી.

કોલિન ફ્રેક

અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

સોશૂરનો સિદ્ધાંત અને વાસ્તવનું વિસર્જન

(લંડન યુનિવર્સિટીની યુનિવર્સિટી કૉલેજમાં કામ કરતા કૉલિન ફ્રેકના "સોશ્યુરિઅન થિઅરી એન્ડ ધ એબોલિશન ઓવ રિઅલિટી" એ "મોનિસ્ટ," અંક ૨, ૧૯૮૬, પૃ. ૧૩૪–૧૪૫ ઉપર પ્રકાશિત થયેલા લેખનો, નજીવા અંશો છોડી દઈને કરેલો અનુવાદ. લેખ પ્રત્યે ધ્યાન દોરી સુલભ કરવા માટે પ્રા. મધુસૂદન બક્ષીનો હું આભારી છું. ફ્રેકના લેખનું તાત્પર્ય એ છે કે સોશૂર–અનુસારી ભાષાસિદ્ધાન્ત ભાષા–બાહ્ય વાસ્તવના આપણા નિર્વિવાદ અનુભવને–બાહ્ય વાસ્તવ સાથેના ભાષાના સંબંધને અવગણે છે, અને વિભાવો ભાષાના વપરાશથી સતત પરિવર્તિત થતા રહે છે એ સત્યની પણ તે ઉપેક્ષા કરે છે. એ કારણે ભાષાની પ્રકૃતિને લગતા સંપૂર્ણ સિદ્ધાંત તરીકે તે નિષ્ફળ છે, અને તેના ઉપર આધારિત કે ભાષા પ્રત્યે તેવો અભિગમ ધરાવતા દેરિદા વગેરેના સાહિત્ય સિદ્ધાન્તમાં પણ એવા જ પાયાના દોષો છે.)

[૧]

સોશ્યૂરના બે મૂળભૂત સિદ્ધાન્તો: ભાષા અને બાહ્ય વાસ્તવ વચ્ચેનો સંબંધ

છેલ્લા બે દાયકાથી ફ્રેન્ચ અને અમેરિકી સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત મોટે ભાગે તો આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના સ્થાપક ફેર્દિનાં દ સોશ્યૂરને સંકેતોની અને ભાષાની પ્રકૃતિ વિશે જે અંતર્દર્શનો પ્રાપ્ત થયાં હતાં એના પર અવલંબતો થયો છે– જો કે એ અવલંબન જોખમી જણાય છે.

ભાષાનું નવેસરથી વૈજ્ઞાનિક અધ્યયન કરવા માટેની સોશ્યૂરની દલીલોના પાયામાં બે સ્વયંસિદ્ધ માનેલાં તત્ત્વવૈચારિક સત્યો ("એક્ઝમ") છે :

૧. ભાષિક સંકેતોનું યાદચ્છિક ("આર્બિટ્રરી") સ્વરૂપ ભાષિક સંકેતો પદાર્થો અને નામોને નહીં, પણ વિભાવો અને ધ્વનિપ્રતિરૂપોને પરસ્પર સાથે જોડે છે. શબ્દોની પહેલાં તૈયાર વિભાવો હોવાનું માનવા માટે આધાર ન હોવાથી, આ જોડાણ યાદચ્છિક છે.

   પણ આ સાથે એવું પણ સ્વીકારી લેવામાં આવ્યું કે એ માત્ર જોડાણ જ નહીં, પણ વિભાવો તથા તેમના સંકેતક ધ્વનિઓ પોતે પણ મૂળભૂત રીતે તો યાદચ્છિક હોવાનું માની શકાય-એટલે કે સ્વરૂપ વાસ્તવ સાથેના કશા "સ્વાભાવિક" (કે ભાષાબાહ્યપણે પ્રતીત થતા) સંબંધથી નિર્ણીત થયેલું નથી. આ વિધાન પર સોશ્યૂરનો બીજો સિદ્ધાન્ત આધારિત છે.

૨. ભાષિક અર્થનું સંબંધનિષ્ઠ કે આપેક્ષિક સ્વરૂપ છે.

   જગતના પદાર્થો (કે તેમના મનોગત વિભાવો) અને ભાષિક સંકેતોની વચ્ચે "એક પદાર્થ માટે એક નામ, એક નામ અનુસાર એક પદાર્થ" એવો સંબંધ ન હોવાથી, કોઈ અમુક ભાષિક સંકેતને જે અર્થ હોય છે તે અર્થ ભાષાતંત્રના ભાગરૂપ બીજા સંકેતોની સાથેના એ સંકેતના સંબંધોમાંથી નિષ્પન્ન થયેલો હોય છે.

આ રીતે યાદચ્છિકતા અને ઇતરભિન્નતા એ ભાષિક સંકેતોના પરસ્પરપૂરક ગુણો છે. આનું તાત્પર્ય એ છે કે ભાષામાં માત્ર તફાવતો હોય છે, ઇતરભિન્નતા અતદ્–વ્યાવૃત્તિ કે અન્યાપોહ હોય છે, કશું વિધેયાત્મક હોતું નથી.

આમાં મુશ્કેલી એમાંથી ઊભી થઈ છે કે જે સિદ્ધાન્તો સોશ્યૂરનાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક અધ્યયનોની સુધારણા માટે પ્રસ્તુત કરેલા તેને સોશ્યૂરવાદીઓએ ભાષાની મૂળ

પ્રકૃતિ દર્શાવતા સિદ્ધાન્ત તરીકે ગણી લીધા. આમાં જે તત્ત્વવૈચારિક દોષ પ્રવેશ્યો તે એ છે કે "દૃશ્ય જગતના પદાર્થોની સાથે શબ્દોનો 'એકને માટે એક' એવો કોઈ સંબંધ છે એટલે શબ્દો અર્થવાન છે એવું કશું નથી"–એવા વિચાર પરથી કૂદકો લગાવીને એવું અનુમાન તારવવામાં આવ્યું કે કોઈ ભાષાબાહ્ય પરિણામ સાથે કે વાસ્તવગત 'ઉપસ્થિતિ'ની સાથે ભાષાનો કશો પણ બુદ્ધિગમ્ય સંબંધ હોવાનું સ્વીકારી ન શકાય.

[૨]

જગતના અનુભવ અને ભાષાના સંબંધ વિશે કેન્ટ અને વિટ્ગેન્સ્ટાઈન

સોશ્યૂરનું એવું કહેવું છે કે ભાષિક સંકેતનું કાર્ય નામ કે અભિધાનને, શબ્દના વ્યવધાન વિના જ જે અલગ તારવેલા હોય એવા કોઈ જગતમાંના અભિધેય પદાર્થ સાથે જોડવાનું નથી, કેમ કે તેમાં તો એવું પણ સ્વીકારી લેવું પડે કે શબ્દોની પહેલાં તૈયાર વિચારો અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ સંબંધમાં આપણે એ વાત યાદ કરીએ કે ભાષાપ્રાપ્તિની પૂર્વે કોઈક રીતે આપણને "તૈયાર વિચાર" પ્રાપ્ત હોવાની અશક્યતાનું વિવરણ કરવાનો કેન્ટના "ક્રિટિક ઓવ પ્યૂર રીઝન"નો ઘણે અંશે પ્રયાસ હતો. હ્યુમે યોગ્ય રીતે જ બતાવેલું કે પ્રાપ્ત થતાં ઈંદ્રિય સંવેદનોનું માનસિક સાહચર્ય સાધવું એને જો આપણે માણસની જ્ઞાનની ઉપલબ્ધિનો પાયો માનીએ, તો એક ન ઊકલી શકે એવી સમસ્યાનો આપણે સામનો કરવો પડશે. એ સમસ્યા છે "સંવેદનોના માનસિક સાહચર્યના સાધકને–એટલે કે અનુભવકર્તાને પોતાને એકત્ર પકડી રાખનાર કયું તત્ત્વ છે?" હ્યુમે રજૂ કરેલી આ સમસ્યાને ઊલટી ફેરવીને કેન્ટે એમ સૂચવ્યું કે એક સ્થાયી અને ટકી રહેતા જગતનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ તો જ શક્ય બને, જો કોઈક રીતે ઈન્દ્રિયોથી સ્વતંત્રપણે કોઈ એકીભૂત અને ઐક્યસાધક ભોક્તા કે સંપ્રજ્ઞ ચેતનાની પૂર્વસત્તા હોય કે જે દૃશ્યજગતના પદાર્થોને સ્થાયી રૂપે અનુભવે. જે અસંબદ્ધ હોય, એકીકૃત ન હોય તે અનુભવ જ ન હોઈ શકે, તે તો સ્વપ્ન કરતાં પણ કમ હોય. તો પછી આ એકીકરણ કોનાથી સધાય છે? કેન્ટ અનુસાર જગત વિશે આપણે જે કોઈ પ્રત્યક્ષ અનુભવનિષ્ઠ તારણો કરીએ છીએ તેની પાછળ અનિવાર્યપણે જે "સમજના શુદ્ધ વિભાવો" ("પ્યૂર કન્સેપ્ટ્ ઓવ અન્ડરસ્ટેન્ડિંગ") રહેલા છે, તેમની તર્કશક્તિના વિનિયોગ દ્વારા ઉપર્યુક્ત એકીભૂત અને ઐક્યસાધક સંપ્રજ્ઞા અસ્તિત્વમાં આવી શકે. અનુભવની શક્યતા માટે આ પ્રકારની જે સામાન્ય શરતો છે, તેની જ શરતો

અનુભવવિષય પદાર્થોની શક્યતા માટે છે. અનુભવને અનુભવ લેખે શક્ય બનાવવા માટે સંજ્ઞાનું જે ઐક્ય આપણી પાસે હોવું જરૂરી છે તે આપણી પાસે 'અનુભવવિષય પદાર્થો'ના અમુક વિભાવો હોવાને લીધે જ આપણને સાંપડે છે.

આ પ્રકારની દલીલનું ભાષાવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ વધુ વિદગ્ધ સ્વરૂપ વિટ્ગેન્સ્ટાયને પછીથી વિકસાવ્યું. તેણે બતાવ્યું કે પદાર્થોના સામ્ય અને વૈષમ્યનું જ્ઞાન-અને એટલે કોઈ પણ પદાર્થનો ખરેખરો અનુભવ, અમુક ભેદભાવો તારવવામાં આપણે જે જાહેરપણે સ્થાપિત 'નિયમ' કે 'નિયમો'ને અનુસરીએ છીએ તેના પર આધાર રાખતો હોવો જોઈએ અને હું જેમના વિભાવોનો ઉપયોગ (કોઈક અર્થમાં) જાહેરપણે જોઈ શકાય છે એવા અનુભાવકોના સમુદાયનો સભ્ય હોવાથી જ મારે માટે મારો પોતાનો અનુભવ હોવાનું કહી પણ ખરેખર શક્ય બને છે. આપણને જગતના પદાર્થોનો તેમ જ વ્યક્તિઓનો (અને આપણો પોતાનો પણ) અનુભવ હોવાનું નિર્વિવાદ છે. કેન્ટ અને વિટ્ગેન્સ્ટાયન અનુસાર, એ અનુભવ આપણને તો જ થયો હોય, જો આપણે પહેલેથી વિભાવાત્મક શક્તિ ધરાવતા હોઈએ. એટલે કે અનુભવકર્તા તરીકેની આપણી સંપ્રજ્ઞા પોતે જ આપણી પાસે વિભાવો હોવા ઉપર આધાર રાખતી હોવાથી ભાષાથી સ્વતંત્રપણે પદાર્થોનો આવશ્યક અનુભવ હોવો કહી શકાય ન બને.

સોશૂરના સિદ્ધાન્તે ભાષાબાહ્ય વાસ્તવની સમજ આડે ઊભો કરેલો અવરોધ

આવા પ્રકારની કશીક દલીલનો પોતાના હેતુ માટે ઉપયોગ કરીને સોશૂર એવો ખ્યાલ રજૂ કરે છે કે ભાષિક સંકેત તૈયાર વિચારની સાથે શબ્દને જોડવાનું નહીં, પણ ધ્વનિપ્રતિરૂપને વિભાવની સાથે જોડવાનું કરે છે. તે કહે છે કે શબ્દોને અર્થો હોય છે તે જગતના પદાર્થો સાથેના તેમના સંબંધોને લીધે નહીં, પણ જે ભાષાતંત્રના તેઓ ઘટક હોય છે તે ભાષાતંત્રની અંદરના સંબંધોથી સંકળાયેલા હોવાને લીધે હોય છે.

પણ આ બધી વિચારણા દરમિયાન સ્વયં વાસ્તવનું તદ્દન વિસ્મરણ થઈ ગયું છે. સોશૂરના ભાષાસિદ્ધાન્તની મર્યાદામાં રહીને ધ્વનિ-પ્રતિરૂપો વડે ? અન્યથા સંકેતિત થતા આપણા વિભાવો ભાષાબહારના કશાકની સાથે કેવો સંબંધ ધરાવે છે એ જાતના કોઈ પણ પ્રશ્ન પરત્વે દલીલ કે ચર્ચાને મુદ્દલ અવકાશ નથી. એવા પ્રશ્નોના જે ખોટા ઉત્તરો અપાતા તેમને ફગાવી દેવાનું જાણે કે એ પરિણામ આવ્યું કે એ પ્રશ્નો પોતે જ તદ્દન ઊંધી ખોપરીના અને

તેથી અયોગ્ય ગણાઈ ગયા. પાછળના સોશ્યૂરવાદીઓએ તો વળી એવી દલીલ કરી છે કે વિભાવનિષ્ઠ ભાષા અને ભાષાબાહ્ય વાસ્તવની વચ્ચેના સંબંધને લગતા પ્રશ્નો છેડવાનો કોઈ પણ પ્રયાસ એ વાતનો પુરાવો છે કે કાળગ્રસ્ત તાત્ત્વિક ખ્યાલોની કે સત્તામીમાંસાના ખ્યાલોની આપણી ગુલામી હજી ચાલુ છે, માટે એવા પ્રશ્નોને બાજુ પર જ મૂકી દેવા. પરંતુ એવા તાત્ત્વિક ખ્યાલો કે સત્તામીમાંસાના ખ્યાલો કઈ રીતે કાળગ્રસ્ત થઈ ચૂક્યા છે તે અંગે કોઈ પ્રતીતિજનક દલીલ કોઈ પણ તરફ રજૂ થઈ નથી. આને પરિણામે એવા એક તાત્ત્વિક અને સત્તામીમાંસાગત શૂન્યાવકાશનું નિર્માણ થયું છે, જેમાં સોશ્યૂરનો સિદ્ધાન્ત પોતે નિરપરાધ વિહરી શકે છે, પણ જેને લીધે આપણે સત્યના સ્વરૂપની સમજણની વધુ નજીક પહોંચવા માટેના (કે વધુ નહીં તો તેમાં રસ લેવા માટેના) વિભાવાત્મક આધારથી વંચિત રહી ગયા છીએ.

'લાંગ' અને 'પારોલ' એ ભેદના સૂચિતાર્થો

એક તરફ ભાષાનું સંબંધનિષ્ઠ તંત્ર ('લાંગ') અને બીજી તરફ વિવિધ વિશિષ્ટ વાચિક કર્મો ('પારોલ') (એટલે કે બધા વિશિષ્ટ ધ્વનિધર્મો અને મનોવૈજ્ઞાનિક ઘટકોનો સમાવેશ કરતાં વ્યક્તિગત વાચિક કર્મો જે ભાષાના સંબંધનિષ્ઠ તંત્રનો ભાગ નથી)–એ બે વચ્ચે સોશ્યૂરે જે ભેદ કર્યો છે અને જેને સામાન્યપણે અનુસરવામાં આવે છે તેના સૂચિતાર્થો તપાસતાં ઉપર્યુક્ત વાત સ્પષ્ટ થશે. એ ભેદને કારણે જે તત્ત્વવૈચારિક સમસ્યા ઉપસ્થિત થઈ છે તે આ છે: સોશ્યૂરે સૈદ્ધાન્તિક રીતે ભાષાતંત્રને અને વાણીને એકબીજાથી વિચ્છિન્ન કર્યાં અને ભાષાતંત્રને ભાષાનું સૌથી વધુ રસપ્રદ અને અધ્યયનપાત્ર અંગ ગણીને તેના પર લક્ષ કેન્દ્રિત કર્યું. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે આપણી જીવંત, વ્યવહારની પરિસ્થિતિમાં થતા ભાષાના પ્રત્યક્ષ ઉપયોગને ભાષાની પ્રકૃતિના તાત્ત્વિક ભાગ તરીકે ઓળખવાનું લગભગ અશક્ય બનાવી દેવાયું. એને ધ્વનિવિચારના (એટલે કે ખરેખર તો અવાજોના) અને સામાન્ય વર્તનના (એટલે કે મનોવૈજ્ઞાનિક સહચારી તત્ત્વોના) નીચા દરજ્જાના અધ્યયનક્ષેત્રમાં ધકેલી દેવાયો. ભાષાનું સ્વરૂપ અનિવાર્યપણે 'દેહબદ્ધ' (કે 'સદેહ') છે તેના પરથી લક્ષ હઠવાનું પરિણામ તત્ત્વવૈચારિક દૃષ્ટિએ વિઘાતક નીવડ્યા વિના ન રહે.

હમણાંના સંકેતવિજ્ઞાનીઓએ એવો દાવો કર્યો છે કે ભાષાવિજ્ઞાનમાં સોશ્યૂરજનિત ક્રાન્તિને પરિણામે ભાષાવિજ્ઞાનને અધ્યયનોચિત પદાર્થ પ્રાપ્ત થયો છે, પણ જો આપણે સોશ્યૂરે કરેલ 'લાંગ'–'પારોલ' એવા ભેદને અભ્યાસ માટે ઉપયોગી એક વ્યૂહથી સહેજ પણ વિશેષ ગણીને વળગી રહીશું તો આપણને ...

સોશ્યૂરના સિદ્ધાન્તે ઉપલબ્ધ કરી આપેલો અધ્યયનોચિત પદાર્થ હકીકતે તો ભાષાની એક જીવંત વ્યાપાર તરીકેની પ્રકૃતિમાંથી કરેલા અસંબદ્ધ અને અમૂર્ત તારણનું પરિણામ છે, અને તેથી તત્ત્વવિચારની દૃષ્ટિએ કે માનવીય દૃષ્ટિએ તે કશી પણ અર્થવત્તા વિનાનો છે, જેવી અને જેટલી માનવીય અર્થવત્તા તર્કશાસ્ત્રની તેવી અને તેટલી એ તારવેલા અમૂર્ત પદાર્થોની. સોશ્યૂરનું એ વિભાજન ભાષાના વપરાશની આપણી પ્રત્યક્ષ પ્રવૃત્તિની અવગણના કરવાનું તદ્દન સહેલું બનાવી દે છે.

'સિંક્રોનિક' અને 'ડાયક્રોનિક' એ ભેદનો પ્રભાવ

એક તરફ ભાષાનાં 'એકકાલીન' ('સિંક્રોનિક') પાસાં (એટલે કે સમયની કોઈ પણ ક્ષણે એક સંપૂર્ણ તંત્ર રૂપે હોવાનાં પાસાં), તો બીજી તરફ તેનાં 'કાલાનુક્રમિક ('ડાયક્રોનિક') પાસાં (એટલે કે સમયના વીતવા સાથે થતાં ભાષિક પરિવર્તનોને લગતી આનુષંગિક હકીકતો)—એ બેની વચ્ચે ભાષાવપરાશના વ્યાપારનાં સાચા સ્વરૂપને અને માનવજીવનમાં એ વ્યાપારના સ્થાનને ચિત્તમાંથી સાવ સહેજે સરકી જવા દઈ શકાય. જો માનવીય અસ્તિત્વના એક પરિમાણ લેખે ભાષાસ્વરૂપની વિચારણા સાથે આપણને નિસ્બત હોય, વાસ્તવની સાથે ભાષા જે રીતે સંબદ્ધ બને છે તેની વિચારણા સાથે આપણને નિસ્બત હોય તો આ બાબત આપણે માટે ભારે મહત્ત્વની બની રહે છે.

ભાષાતંત્ર અને વાચિક કર્મો એ ભેદોની, એકકાલીન અને કાલાનુક્રમિક એ ભેદોની તથા એમાંથી કયા ખાનામાં ભાષાના આપણા પ્રત્યક્ષ વપરાશનાં કયાં ઘટકોને નાખવા તેની ઘણી ચર્ચા થઈ છે. તે છતાં એ હકીકતમાં કશો ફેર પડ્યો નથી કે સોશ્યૂરનો મૂળ સિદ્ધાન્ત છેવટે તો એવો જ અધ્યયનોચિત પદાર્થ પૂરો પાડી શકે જે કૃત્રિમ કે મૃત પદાર્થ હોય. આનું પાયાનું કારણ એ છે કે સોશ્યૂરના સિદ્ધાન્તો પ્રમાણેનો ભાષિક અધ્યયનોચિત પદાર્થ નિપજાવવા માટે આપણે આપણા શરીરધારી હોવાના અનિવાર્ય સ્વભાવને અને સામાન્યતઃ બધા ભૌતિક—પ્રાકૃતિક અને સાંસ્કૃતિક—ઐતિહાસિક સંદર્ભને—અપ્રસ્તુત ગણીને તેમને ચર્ચાની બહાર જ રાખવો પડે છે.

ભાષિક 'મૂલ્યો' અને સંકેતનો એ ભેદનો પ્રભાવ

સોશ્યૂરના ભાષાસિદ્ધાન્તમાં જે એક બીજો મહત્ત્વનો ભેદ કરેલો છે તે છે ભાષિક મૂલ્યો ("વેલ્યૂ") અને ભાષિક સંકેતનો ("સિગ્નિફિકેશન") વચ્ચેનો ભેદ. ભાષિક સંજ્ઞાઓ વચ્ચેના સંબંધોની બાબતો તે મૂલ્યો. ભાષાના એકકાલીન અધ્યયનોને તેની સાથે જ નિસ્બત હોવી ઘટે, બીજી બાજુ ભાષિક સંકેતનો એ આપણા શબ્દપ્રયોગ દ્વારા જેનો નિર્દેશ થાય છે તેને લગતી બાબત છે.

અથવા તો તે, વાણી–ઉદ્‌ગારની અમુક વિશિષ્ટ, ભાષાબાહ્ય પરિસ્થિતિઓમાં જ્યારે આપણે ભાષા વાપરીએ છીએ ત્યારે સંદર્ભથી જે સૂચિત થાય છે તેને લગતી બાબત છે. આ વિચારધારામાં ભાષાને સંકેતનો કરતાં મૂલ્યો સાથે લાગતું વળગતું હોવાથી, એક "દેહવિચ્છિન્ન" અને સંદર્ભયુક્ત વ્યાપાર તરીકે ભાષાનો વિચાર કરવા માટે માર્ગ મોકળો થાય છે, અને જે જગતમાં રહીને આપણે ભાષા વાપરીએ છીએ તેની સાથે ભાષાનો શો સંબંધ છે એ વિશે આ ભાષા-વિચારને શું કહેવાનું છે એવા પ્રશ્નોમાંથી તેને મુક્તિ મળે છે.

વિભાવો અને પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ

તેમ છતાં હકીકત એ છે કે ભાષિક મૂલ્યોમાં સતત ફેરફાર થતા રહે છે, કેમ કે સતત બદલાતી રહેતી ભૌતિક અને આનુભવિક પરિસ્થિતિઓમાં જે આકસ્મિકતા રહેલી છે તેનાથી આપણા વિભાવો પ્રભાવિત થતા હોય છે આપણા દેહધારી તરીકેના જીવનના ભાષાબાહ્ય સંદર્ભોમાં આપણાં ભાષાતંત્રોનું જે સતત પરિવર્તન થતું રહે છે તેના પર જ ભાષાની એક તંત્ર તરીકેની શક્યતા પોતે જ અવલંબે છે. એક પક્ષે, આપણી ક્ષણેક્ષણ સંક્રમણશીલ પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ આપણા વિભાવો પર આધાર રાખતી હોય છે – વિટગેન્સ્ટાયન કહે છે કે "કશાકને કશાક તરીકે જોવું એ દૃષ્ટિમાં પડતા વિચારના પડઘા જેવું છે", અને તેના એ વિધાનમાં "કલ્પના આપણા પ્રત્યક્ષ અનુભવનો એક અનિવાર્ય ઘટક હોય છે" એ કેન્ટની ઉક્તિનો પડઘો છે, પણ બીજે પક્ષે એ જ કારણોસર આપણા વિભાવો માટે પણ આપણી ક્ષણિક પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ પર આધાર રાખવો અનિવાર્ય છે – તે એટલા પૂરતું કે આપણી હજી પૂરેપૂરી વ્યક્ત ન થયેલી, અનુભૂત પરિસ્થિતિઓને વ્યક્તતા આપવા માટે જ આપણે વિભાવોનો ઉપયોગ કરીએ છીએ તે જ અંતે તો ભાષાના વિકાસ માટેનું તાર્કિક કારણ પૂરું પાડી શકે. આકસ્મિક સંદર્ભો વચ્ચે ભાષાતંત્રોની આ સતત પરિવર્તનીયતા ભાષાની પ્રકૃતિનું એક અવિચ્છેદ્ય પાસું છે – જે રીતે (અને એવા જ કારણે) સમયબદ્ધતા પોતે આપણી અનુભૂતિ માત્રનું એક અવિચ્છેદ્ય પાસું છે. જે ભાષાસિદ્ધાન્ત માનવીય અવસ્થાની આ આવશ્યકતાની ઉપેક્ષા કરે છે, તે ભાષાસિદ્ધાન્ત એવો છે જે પોતે જેનું અધ્યયન કરવા નીકળ્યો છે તેના જ એક તત્ત્વવૈચારિક દૃષ્ટિએ અપરિહાર્ય પરિમાણની ઉપેક્ષા કરે છે.

ભાષા અને સંકેતોને લગતી દેરિદાની વિચારણા

સોશ્યૂર–આધારિત (અથવા તો સોશ્યૂરના અનુગામીઓ પર આધારિત) સાહિત્ય-

સોશ્યૂરના સિદ્ધાન્તે ઉપલબ્ધ કરી આપેલો અધ્યયનોચિત પદાર્થ હકીકતે તો ભાષાની એક જીવંત વ્યાપાર તરીકેની પ્રકૃતિમાંથી કરેલા અસંબદ્ધ અને અમૂર્ત તારણનું પરિણામ છે, અને તેથી તત્ત્વવિચારની દૃષ્ટિએ કે માનવીય દૃષ્ટિએ તે કશી પણ અર્થવત્તા વિનાનો છે, જેવી અને જેટલી માનવીય અર્થવત્તા તર્કશાસ્ત્રની તેવી અને તેટલી એ તારવેલા અમૂર્ત પદાર્થોની. સોશ્યૂરનું એ વિભાજન ભાષાના વપરાશની આપણી પ્રત્યક્ષ પ્રવૃત્તિની અવગણના કરવાનું તદ્દન સહેલું બનાવી દે છે.

'સિંક્રોનિક' અને 'ડાયક્રોનિક' એ ભેદનો પ્રભાવ

એક તરફ ભાષાનાં 'એકકાલીન' ('સિંક્રોનિક') પાસાં (એટલે કે સમયની કોઈ પણ ક્ષણે એક સંપૂર્ણ તંત્ર રૂપે હોવાનાં પાસાં), તો બીજી તરફ તેનાં 'કાલાનુક્રમિક ('ડાયક્રોનિક') પાસાં (એટલે કે સમયના વીતવા સાથે થતાં ભાષિક પરિવર્તનોને લગતી આનુષંગિક હકીકતો)–એ બેની વચ્ચે ભાષાવપરાશના વ્યાપારનાં સાચા સ્વરૂપને અને માનવજીવનમાં એ વ્યાપારના સ્થાનને ચિત્તમાંથી સાવ સહેજે સરકી જવા દઈ શકાય. જો માનવીય અસ્તિત્વના એક પરિમાણ લેખે ભાષાસ્વરૂપની વિચારણા સાથે આપણને નિસ્બત હોય, વાસ્તવની સાથે ભાષા જે રીતે સંબદ્ધ બને છે તેની વિચારણા સાથે આપણને નિસ્બત હોય તો આ બાબત આપણે માટે ભારે મહત્ત્વની બની રહે છે.

ભાષાતંત્ર અને વાચિક કર્મો એ ભેદોની, એકકાલીન અને કાલાનુક્રમિક એ ભેદોની તથા એમાંથી કયા ખાનામાં ભાષાના આપણા પ્રત્યક્ષ વપરાશનાં કયાં ઘટકોને નાખવા તેની ઘણી ચર્ચા થઈ છે. તે છતાં એ હકીકતમાં કશો ફેર પડ્યો નથી કે સોશ્યૂરનો મૂળ સિદ્ધાન્ત છેવટે તો એવો જ અધ્યયનોચિત પદાર્થ પૂરો પાડી શકે જે કૃત્રિમ કે મૃત પદાર્થ હોય. આનું પાયાનું કારણ એ છે કે સોશ્યૂરના સિદ્ધાન્તો પ્રમાણેનો ભાષિક અધ્યયનોચિત પદાર્થ નિપજાવવા માટે આપણે આપણા શરીરધારી હોવાના અનિવાર્ય સ્વભાવને અને સામાન્યતઃ બધા ભૌતિક–પ્રાકૃતિક અને સાંસ્કૃતિક–ઐતિહાસિક સંદર્ભને–અપ્રસ્તુત ગણીને તેમને ચર્ચાની બહાર જ રાખવો પડે છે.

ભાષિક 'મૂલ્યો' અને સંકેતનો એ ભેદનો પ્રભાવ

સોશ્યૂરના ભાષાસિદ્ધાન્તમાં જે એક બીજો મહત્ત્વનો ભેદ કરેલો છે તે છે ભાષિક મૂલ્યો ("વેલ્યૂ") અને ભાષિક સંકેતનો ("સિગ્નિફિકેશન") વચ્ચેનો ભેદ. ભાષિક સંજ્ઞાઓ વચ્ચેના સંબંધોની ભાતો તે મૂલ્યો. ભાષાના એકકાલીન અધ્યયનોને તેની સાથે જ નિસ્બત હોવી ઘટે, બીજી બાજુ ભાષિક સંકેતનો એ આપણા શબ્દપ્રયોગ દ્વારા જેનો નિર્દેશ થાય છે તેને લગતી બાબત છે,

એતદ્

અથવા તો તે, વાણી–ઉદ્‌ગારની અમુક વિશિષ્ટ, ભાષાબાહ્ય પરિસ્થિતિઓમાં જ્યારે આપણે ભાષા વાપરીએ છીએ ત્યારે સંદર્ભથી જે સૂચિત થાય છે તેને લગતી બાબત છે. આ વિચારધારામાં ભાષાને સંકેતનો કરતાં મૂલ્યો સાથે લાગતું વળગતું હોવાથી, એક "દેહવિચ્છિન્ન" અને સંદર્ભયુક્ત વ્યાપાર તરીકે ભાષાનો વિચાર કરવા માટે માર્ગ મોકળો થાય છે, અને જે જગતમાં રહીને આપણે ભાષા વાપરીએ છીએ તેની સાથે ભાષાનો શો સંબંધ છે એ વિશે આ ભાષા-વિચારને શું કહેવાનું છે એવા પ્રશ્નોમાંથી તેને મુક્તિ મળે છે

વિભાવો અને પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ

તેમ છતાં હકીકત એ છે કે ભાષિક મૂલ્યોમાં સતત ફેરફાર થતા રહે છે, કેમ કે સતત બદલાતી રહેતી ભૌતિક અને આનુભવિક પરિસ્થિતિઓમાં જે આકસ્મિકતા રહેલી છે તેનાથી આપણા વિભાવો પ્રભાવિત થતા હોય છે આપણા દેહધારી તરીકેના જીવનના ભાષાબાહ્ય સંદર્ભોમાં આપણાં ભાષાતંત્રોનું જે સતત પરિવર્તન થતું રહે છે તેના પર જ ભાષાની એક તંત્ર તરીકેની શકચતા પોતે જ અવલંબે છે. એક પક્ષે, આપણી ક્ષણેક્ષણ સંક્રમણશીલ પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ આપણા વિભાવો પર આધાર રાખતી હોય છે – વિટગૅન્સ્ટાયન કહે છે કે "કશાકને કશાક તરીકે જોવું એ દૃષ્ટિમાં પડતા વિચારના પડઘા જેવું છે', અને તેના એ વિધાનમાં "કલ્પના આપણા પ્રત્યક્ષ અનુભવનો એક અનિવાર્ય ઘટક હોય છે" એ કેન્ટની ઉક્તિનો પડઘો છે, પણ બીજે પક્ષે એ જ કારણસર આપણા વિભાવો માટે પણ આપણી ક્ષણિક પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓ પર આધાર રાખવો અનિવાર્ય છે – તે એટલા પૂરતું કે આપણી હજી પૂરેપૂરી વ્યક્ત ન થયેલી, અનુભૂત પરિસ્થિતિઓને વ્યક્તતા આપવા માટે જ આપણે વિભાવોનો ઉપયોગ કરીએ છીએ તે જ અંતે તો ભાષાના વિકાસ માટેનું તાર્કિક કારણ પૂરું પાડી શકે. આકસ્મિક સંદર્ભો વચ્ચે ભષાતંત્રોની આ સતત પરિવર્તનીયતા ભાષાની પ્રકૃતિનું એક અવિચ્છેદ્ય પાસું છે – જે રીતે (અને એવા જ કારણે) સમયબદ્ધતા પોતે આપણી અનુભૂતિ માત્રનું એક અવિચ્છેદ્ય પાસું છે. જે ભાષાસિદ્ધાન્ત માનવીય અવસ્થાની આ આવશ્યકતાની ઉપેક્ષા કરે છે, તે ભાષાસિદ્ધાન્ત એવો છે જે પોતે જેનું અધ્યયન કરવા નીકળ્યો છે તેના જ એક તત્ત્વવૈચારિક દૃષ્ટિએ અપરિહાર્ય પરિમાણની ઉપેક્ષા કરે છે.

ભાષા અને સંકેતોને લગતી દેરિદાની વિચારણા

સોશ્યૂર–આધારિત (અથવા તો સોશ્યૂરના અનુગામીઓ પર આધારિત) સાહિત્ય-

સિદ્ધાન્તને માટે ઉપર્યુક્ત વિચારધારા તત્ત્વવિચારની દૃષ્ટિએ સીમાન્તદર્શક ગણાવી જોઈએ એ કઈ રીતે? ઝાક દેરિદાના કાર્યના હાર્દ તરીકે જે તત્ત્વ-વૈચારિક દાવાઓ કે પૂર્વધારણાઓ રહેલી છે તેને આ બાબતનું કેન્દ્રવર્તી ઉદાહરણ ગણીને જો તેની વિચારણા કરીએ તો તેથી કદાચ આ વાત સ્પષ્ટ થશે.

લિખિત શબ્દ ઉપર ઉચ્ચરિત શબ્દની પ્રાથમિકતા હોવાથી સોશૂરની માન્યતાની (જે પશ્ચિમની પરંપરામાં પ્લેટોથી ચાલી આવી છે તેની) સામે દેરિદા પ્રશ્નાર્થ ખડો કરે છે.[1] વક્તા કે શ્રોતાના ચિત્ત સમક્ષ ઉક્તિનો સમગ્ર અર્થ કોઈક રીતે તત્કાલ ઉપસ્થિત હોવાની સોશૂરની ધારણાને દેરિદા ભૂલભરેલી ગણે છે. હકીકતે ઉચ્ચરિત તેમજ લિખિત ભાષાપ્રયોગોના અર્થ, જે ભાષિક તત્ત્વો પ્રત્યક્ષ વપરાઈ રહ્યા હોય તેમની અને તે જ ભાષાતંત્ર–ગત બીજા તત્ત્વોની વચ્ચેના "તફાવતો" પર અવલંબે છે. એટલે અર્થ પૂર્ણપણે કે તત્કાલ ઉપસ્થિત હોવાં કરતાં, પૂરો અર્થ અંત વગર મુલતવી રહેતો હોય છે. દેરિદા આપણને "આદિમ–લેખન" ("આર્શિએક્રિતુર")નો વિભાવ આપે છે, જેમાં તફાવતો અને વિલંબિતતા પર આધારિત વાણી અને લેખન બંનેની વ્યવસ્થાનું એક જ તંત્રરૂપે સંયુક્તપણે આકલન થાય છે, પરંતુ દેરિદાનો આ વિચારપક્ષ એક તાત્ત્વિક સત્યને ભૂંસી નાખવામાં સહાયભૂત બને છે. તે તાત્ત્વિક સત્ય એ છે કે ઉચ્ચરિત કે લિખિત પાઠોના નિતાંત અભાવમાં પણ આપણી પાસે સદૈવ કે ભૌતિક પરિસ્થિતિઓ હોઈ શકે છે, પણ સદૈવ કે ભૌતિક પરિસ્થિતિઓના અભાવમાં ઉચ્ચરિત કે લિખિત પાઠો આપણી પાસે નથી હોઈ શકતા, અને અહીં "શકવું"નું તાત્પર્ય માત્ર પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિ પરત્વે નહીં, પણ સત્તામીમાંસા પરત્વે છે.

દેરિદા પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિના ખ્યાલનો અસ્વીકાર કરે છે ("આય ડોન્ટ બિલીવ ઇન એની પર્સેપ્શન")[2], પણ તેમની ભાષા અને સંકેતોને લગતી વિચારણા

1. દેરિદાની આ ધારણા ખોટી છે. એ માટેની ઉપયોગી ચર્ચા જોન સર્લે તેનાં જોનથન કલરકૃત "ઓન ડિકન્સ્ટ્રક્શન"ના અવલોકનમાં કરી છે. જુઓ "ન્યૂયોર્ક રિવ્યૂ ઓવ બુક્સ", ૨૭ ઓક્ટો, ૧૯૮૩, પૃ. ૭૪–૭૯.

2. દેરિદા સોશૂરથી એ રીતે જુદા પડે છે કે તેઓ સોશૂરના "સંકેતિત" ("સિગ્નિફાયડ")ના ખ્યાલનો તદ્દન અસ્વીકાર કરે છે. વિભાવગત અર્થોનું પ્રત્યક્ષ ગ્રહણ આપણે કોઈ પણ રીતે કરી શકતા નથી. અને પ્રત્યેક "સંકેતિત"ને માત્ર અંત વગરની "સંકેતકો"ની સાંકળ કે જાળગૂંથણીની એક કડી તરીકે જ સમજી શકાય. દેરિદાની કે સોશૂરની દૃષ્ટિએ જે ભાષિક અર્થો ભાષાતંત્રોની કે પાઠત્વની બહાર રહેલા છે તેમની વચ્ચેના સંબંધો વિશે કશું જ કહેવા જેવું નથી.

એ સમજવામાં નિષ્ફળ જાય છે કે જગતના પદાર્થો અને વ્યક્તિઓનો જે પ્રકારનો આપણને નિર્વિવાદપણે અનુભવ છે જ, તે માટે આપણું "ઇતરતા"નું કે "ઉપસ્થિતિ"નું ભાન એ એક પૂર્વવર્તી જરૂરિયાત છે. આપણને આત્મ-સભાનતાવાળો અનુભવ થઈ શકે તેની એક શરત એ છે કે જેની સાથે આપણી ક્રિયા–પ્રતિક્રિયા થતી હોય એવી આપણી આસપાસની સદેહ ઉપસ્થિતિઓના ગ્રહણ દ્વારા આપણે જગતમાં આશયવાળા કર્તા તરીકે (નહીં કે ઉદાસીન નિરીક્ષક તરીકે) આપણા પોતાના અસ્તિત્વ પ્રત્યે અભિજ્ઞ થઈ શકતા હોઈએ એવી અભિજ્ઞતા વિના એક તરફ આપણી જાત, અને બીજી તરફ તેથી ભિન્ન, જગતના ઇતર પદાર્થો – એવા કોઈ ભેદની અભિજ્ઞતા આપણને ન હોઈ શકે. આ પ્રકારની "બાહ્ય" ઉપસ્થિતિઓ કે પદાર્થો સંપ્રજ્ઞપણે અનુભવવા માટે આપણને વિભાવ-નિષ્ઠ ભાષાની જરૂર છે, પરંતુ જે જગતમાં આપણે વસીએ છીએ તેનો અનુભવ-ગત અર્થ આપણે જેમ જેમ ઘટાવવા જઈએ, તેમ સતત ખસતા જતા આપણી પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિઓના સંદર્ભોમાં જે આપણી (કલ્પના વડે) સંડોવણી થતી જાય તે દ્વારા જ આપણી વિભાવનિષ્ઠ ભાષા તેના અર્થો પ્રાપ્ત કરે છે અને તેમને વિકસાવે છે. દેરિદાએ રજૂ કરેલું ચિત્ર તેની ભાષાબાહ્ય વાસ્તવ સાથેની વિચ્છિન્નતામાં, કેન્ટે "ક્રિટિક ઑવ પ્યૂર રિઝન"માં પ્રસ્તુત કરેલા ચિત્રની સાથે તત્ત્વતઃ સામ્ય ધરાવે છે.[3] તેમની સામે મુખ્ય દલીલ આ છે: આપણે માટે વિભાવો ધરાવવાનું મુદ્દામ શક્ય એ કારણે છે કે સામાન્યપણે સદેહતા ધરાવતી ભાષાબાહ્ય પરિસ્થિતિઓમાં જે વાસ્તવને આપણે ગ્રહણ કરીએ છીએ તે દ્વારા એ વિભાવોને આપણે વિકસાવી શકીએ છીએ કે તેમાં ફેરફાર કરી શકીએ છીએ, અને અંતિમ પરિણામ તરીકે તેમને માટે તાર્કિક કારણનો આધાર જાળવી રાખીએ છીએ.[4]

---

૩. સ્ટ્રૉસને "આપણી વિભાવ-યોજના કોઈ પણ બિંદુએ વાસ્તવને એાથે અનુરૂપ નથી હોતી." એવી કેન્ટની રૂઢ માન્યતાને અર્થહીન કહી છે. જુઓ "ધ બાઉન્ડ્ઝ ઑવ સેન્સ" ૧૯૬૬' પૃ. ૨૨, દેરિદા, કેન્ટથી એક પગલું આગળ જઈને પોતાના વાસ્તવને સમૂળગું બાતલ કરે છે.

૪. જ્ઞાન અને ભાષાના 'અનુભવનિષ્ઠ' પરિમાણને ભૂંસી નાંખતા દેરિદાના વિચારપક્ષ સામે જે વાંધા રજૂ કરાયા છે, તેવા જ વાંધા રોલાં બાર્થેની 'સત્યની નૈતિકતા'ને સ્થાને તદ્દન 'અકર્મક' ('ઇનટ્રેન્ઝિટિવ') એવા 'ઝવિસાસ' (ઉપભોગ) ને મૂક્યો તેની સામે, ઝાક લાકાં ફ્રોયડમાન્ય અસંપ્રજ્ઞતામાં પૂર્ણવિકસિત ભાષિક-સંરચનાઓની જ આયાત કરે છે તેની સામે કે મિશેલ ફુકો ઉત્તરોત્તર વધુ ઝગમગાટે પ્રકાશતી ભાષાની સંરચનાઓ છતાં માણસને જે રીતે રદ કરે છે તેની સામે તે જ પ્રમાણે રજૂ કરી શકાય.

ભાષાના પાયામાં (અને તેથી કરીને આપણી સંપ્રજ્ઞતાના પાયામાં, તેમ જ આપણી જાત અને ઈતર વચ્ચેના ભેદભાનના પાયામાં) જે માનવીય સદેહતાની જરૂરિયાતો રહેલી છે તે અને જે નામાભિધાન-વ્યાપારને સોશ્યૂરનો સિદ્ધાન્ત આપણી ભાષાની વિભાવનામાંથી રદ કરવા માગે છે તે અંતે તો એકની એક ચીજ છે. આ કારણે સોશ્યૂરનો 'સંકેતોની યાદચ્છિકતા'નો પહેલો સિદ્ધાન્ત તત્ત્વવૈચારિક દૃષ્ટિએ બચાવી ન શકાય તેવો અને તેથી ત્યાજ્ય છે. સોશ્યૂરની કે તેના અનુગામીઓની ભાષા–વિભાવના ભાષાની સદેહતારૂપ કે 'જીવેલા' તર્કતત્ત્વરૂપ પ્રકૃતિની વિરુદ્ધ જાય છે, તેમજ જે 'ઉપસ્થિત' છે તેની તથા અનુભૂત ઉપસ્થિતિની પણ વિરુદ્ધ જાય છે.

અંતર્દર્શન અને અંતઃસ્ફુરણનો સ્વીકાર

આપણે જો સોશ્યૂરવાદની મર્યાદાઓને વટી જવી હોય તો આપણે સંબંધનિષ્ઠ તંત્રમાં આકસ્મિકતાના પ્રવેશનો અને અંતર્દર્શન કે અંતઃસ્ફુરણના વ્યાપાર દ્વારા ભાષાની સમયમાં થતી આગેકૂચનો સ્વીકાર કરવો જોઈએ, તેમ જ તેને વર્ણવવાની રીતો પણ શોધી કાઢવી જોઈએ. સંવેદિત ભાવધર્મોનું ગ્રહણ જ એ કેવળ સ્વનિષ્ઠ ('સબ્જેક્ટિવ') નથી, કેમ કે તે સ્વનિષ્ઠતા પરનિષ્ઠતાની પૂર્વવર્તી અનુભૂતિની ભૂમિકાએ થતું હોય છે, જે અર્થો આપણને જાણીતા છે તેમને અતિક્રમીને તે આપણને આગળ લઈ જતું હોય છે, અને આપણા જૂના શબ્દોને નવી પરિસ્થિતિઓમાં વાપરવા આપણને શક્તિમાન બનાવે છે. બીજા શબ્દોમાં, આપણે એ વ્યાપારનો સ્વીકાર કરવો જોઈએ, જેની દ્વારા ભાષાબાહ્ય વાસ્તવની ઉપસ્થિતિ (જેની આપણને અભિજ્ઞતા છે, પણ અભિવ્યક્તિ નથી) આપણી ભાષિક સંરચનાઓની અંગભૂત બની જાય છે. જ્યારે રોમેન્ટિક સિદ્ધાન્તવાળા આપણા ભાષાના સર્જનાત્મક ઉપયોગને આપણી અંદરના અજ્ઞાતમાં જ્ઞાતની તર્કણા તરીકે વર્ણવતા હતા, ત્યારે તેમની પાસે સોશ્યૂરનિષ્ઠ સિદ્ધાન્તવાળાઓ કરતા કાંઈક વિશેષ કહેવાનું હતું. આ 'અતિક્રમીને જવું' કે માનવીય પારગામિતાને દલીલોથી દૂર કરી શકાય તેમ નથી, માત્ર પ્રમાણના કશા આધાર વગરનાં મૂળ-તત્ત્વોનો આશરો લઈને આપણે તેને છુપાવી દઈ શકીએ. અથવા તો આપણી જાતને તેનાથી છુપાવી દઈ શકીએ.

સોશ્યૂરના સિદ્ધાન્તમાં માનવીય પારગામિતાનો ઉચ્છેદ

સોશ્યૂરનો સિદ્ધાન્ત વિશેષ કરીને તેણે (૧) સંકેતોના તેમજ ભાષાના સંબંધનિષ્ઠ કે સંરચનાત્મક પરિમાણ ઉપર, તથા (૨) ભાષિક અર્થના અધિષ્ઠાન

તરીકે વ્યક્તિગત ભાષા વાપરનારાઓના સભાન આશયો કે મનોગત પ્રતિરૂપો નહીં, પણ ભાષાની પોતાની સંસ્થાઓ હોય છે એ વાત પર જે ભાર મૂક્યો તેને કારણે મૂલ્યવાન છે, પરંતુ ભાષાની પ્રકૃતિના એક સંપૂર્ણ વૃત્તાંત લેખે તત્ત્વવૈચારિક દૃષ્ટિએ તે દેવાળિયો છે.

સાહિત્ય સિદ્ધાન્તને લગતી સમગ્ર સોશ્યૂરનિષ્ઠ પરંપરા એટલા પૂરતી તત્ત્વ-વૈચારિક મૂલાધાર વિનાની છે કે તે માનવીય સદેહતાની જરૂરિયાતોને અવગણે છે, અથવા તો તેનો સ્વીકાર કરવાનો તેની પાસે કોઈ રસ્તો નથી. ઊલટું, એ પ્રકારની જરૂરિયાતના આપણા ભાનને દબાવી દેવામાં તે સહાયક બને છે. જે બીજું પદ માનવીય પારગામિતાના સમગ્ર પરિમાણનું બનેલું છે. (એટલે કે ભાષ.ની સંબંધનિષ્ઠ સંરચનાઓની બહારની કે તેનાથી ભિન્ન 'ઉપસ્થિતિ') તેને સોશ્યૂર-નિષ્ઠ સિદ્ધાન્તે પોતાના ચિત્રમાંથી જોરશોરથી રદ કર્યું છે. જો આપણે વૈચિત્ર્યવાળી એક પરિભાષાને સ્થાને બીજી તેવી પરિભાષા વાપરવા જેટલું જોખમ ખેડવા તૈયાર હોઈએ (અને એમાં એવી કશી હાનિ થતી નથી) તો આપણે કહી શકીએ કે એ માનવીય પારગામિતાનું પરિમાણ જે પહેલાં 'ધાર્મિક' અભિજ્ઞતા કહેવાતી તે જ પરિમાણ છે. અને સોશ્યૂરવાદની સામે સૌથી મૂળભૂત વાંધો છેવટે તો આ અર્થમાં ધાર્મિક વાંધો હોવાનું સમજવું જોઈએ..

સોશ્યૂરનો સિદ્ધાન્ત આપણા જીવનમાંથી સદેહતા, પારગામિતા, આત્મત્વ (એટલે કે પોતાની જાત), અંતઃસ્ફુરણ, સર્જકતા, ગૃહીત થતો ભાષબાહ્ય અર્થ, પાઠનો નિર્ણીત કરી શકતો અર્થ ('ઉપસ્થિતિ' ન હોય તો બધાં અર્થઘટનોની સત્યતા સમાન હોવાની), કવિતા (જો નામકરણ જ ન હોય, તો બધાં અર્થગ્રહણ કાવ્યદૃષ્ટિએ સમાન હોવાના), ઐતિહાસિક સંદર્ભ અને સત્ય – એ બધાંને રદબાતલ કરે છે, અને વાસ્તવનું વિસર્જન આપણા સ્વીકાર માટે સામે ધરે છે, તો આ સાથે એ પણ ખરું છે કે શું વાસ્તવિક છે અને શું નથી, તેને લગતાં આપણાં અંતઃસ્ફુરણો કે તેમના ઝબકારા હંમેશની જેમ આપણી સાથે જ છે, અને તેમાંથી એક કે બીજાની પસંદગી કરવા હંમેશની જેમ આપણી સાથે જ અને તેમાંથી એક કે બીજાની પસંદગી કરવા હંમેશની જેમ આપણે મુક્ત કે બાધ્ય છીએ

જયદેવ શુકલ

મારા ખેતરને શેઢેથી
'લ્યા ઊડી ગઈ સારસી !

મા,
ઢોચકીમાં છાશ પાછી રેડી દે.
રોટલાને બાંધી દે.
આ ચલમની તમાકુમાં કસ નથી;
ઠારી દે આ તાપણીમાં
ભારવેલો અગની.
મને મહુડીની છાંય તળે
પડી રહેવા દે.
ભલે આખું આભ રેલી જાય,
ગળા સમું ઘાસ ઊગી જાય,
અલે એઈ
બળદને હળ હવે જોતરીશ નઈ...
મારા ખેતરને શેઢેથી—

'એક બપોરે'—રાવજી પટેલ

કવિતા એ ભાષાનું આગવું રૂપ છે. કાવ્યભાષાનું આ રૂપ સામાન્ય રીતે વ્યવહાર-ભાષાથી કંઈક જુદું હોય છે. શબ્દો, સન્દર્ભો, અન્વય, લય, પ્રતીક, કલ્પન વગેરેની સંકુલતા એમાં ભરી પડી હોય છે. કાવ્ય જ્યારે બોલચાલની ભાષામાં સિદ્ધ થતું હોય ત્યારે વધુ આશ્ચર્યો સર્જે છે. કદાચ વધુ વિકટ છે આ રીતે કાવ્ય સર્જવું.

રાવજી પટેલનું 'એક બપોરે' કાવ્ય આ સન્દર્ભમાં તપાસવા જેવું છે. કાવ્યમાં મનહરની ચાલ ને બોલચાલ એવાં તો એકરૂપ થઈ ગયાં છે કે સામાન્ય રીતે છન્દનું ચાડી ખાતું માત્રિક રૂપ, તેનો લય અહીં ઓગળી ગયો છે. શેષ રહે છે બોલચાલની ભાષા ને તેના લહેકામાં સિદ્ધ થતું કાવ્ય !

આપણી કાવ્યસૃષ્ટિમાં સંવાદ તથા ઉક્તિની લાક્ષણિકતા, પ્રવાહિતા સિદ્ધ કરતાં કાવ્યો શોધીએ તો મળી આવે ખરાં. કાન્તના 'દેવયાની'ની ઉક્તિથી થતો આરમ્ભ : 'ક્યાં છો ? કચ સખે ! ક્યાં છો ? કેમ હું દેખતી નથી ?', 'તુકારામનું સ્વર્ગારોહણ'માં રામનારાયણ પાઠકે પ્રયોજેલા સંવાદની સહજતા, તો ઉમાશંકર જોશીના 'મંથરા'માં પ્રગટતા કાકુઓ ને ઉક્તિઓની પ્રવાહિતા આ ક્ષણે સ્મરણમાં આવે છે. આ સંવાદો ઉક્તિઓમાંનો ઓછોવત્તો છન્દપ્રભાવ ભાવકના ધ્યાનબહાર રહેતો નથી. જ્યારે 'એક બપોરે' કાવ્યમાં મનહરનો પ્રભાવ ગૌણ અને બોલચાલના ગદ્યના લયનો પ્રભાવ સવિશેષ અનુભવાય છે. (મનહરને ધ્યાનમાં રાખી આ કાવ્યનું પઠન કરવામાં આવે અને અછાંદસના લયમાં આ કાવ્યનું પઠન કરવામાં આવે તો બીજી રીતનું કાવ્યપઠન વધુ સહજ અને વધુ ઉપયુક્ત લાગશે.)

'એક બપોરે' કાવ્યની વારંવાર આવૃત્તિ કરતા જઈએ તેમ તેમ સરળ લાગતા આ કાવ્યના વિવિધ સૌન્દર્ય-મરોડ સહૃદયના ચિત્તમાં ઊઘડતા આવે છે. કાવ્યનું શીર્ષક 'એક બપોરે' વાંચતાં જ કોઈક બનેલી ઘટનાના કાવ્યાત્મક પરિચયમાં મુકાવા માટે ભાવક તત્પર બને છે. કાવ્યનાયક નજીકની ક્ષણોમાં બનેલી ઘટનાનો ભેરુને નિર્દેશ કરે છે. આમ જુઓ તો આ નાનકડી ઘટના છે. પણ નાનકડી દેખાતી ઘટના કોને, ક્યાં, કેવી રીતે ને કેમ હલબલાવી મૂકે, કેવી નારાજી ને તારાજી સર્જે એ કહેવાય નહીં :

મારા ખેતરને શેઢેથી
'લ્યા ઊડી ગઈ સારસી !

સારસીના ઉડાન સાથે કાવ્યનું પણ ઉડાન આરમ્ભાય છે. કાવ્યના અન્ત સુધી પહોંચતાં સમજાય છે કે માત્ર સારસી નથી ઊડી; સારસી સાથે કાવ્ય-

નાયકનું ચૈતન્ય પણ ઊડી ગયું છે! કાવ્યનાયકની વેદનશીલતા પ્રથમ પંક્તિથી અન્ત સુધી ઉઘડતી રહે છે. અન્ય કોઈના નહીં; પણ પોતાના ખેતરને શેઢેથી સારસીનું ઊડી જવું કાવ્યનાયકના ચિત્તમાં એક પ્રકારનો અપરાધભાવ જગાડે છે. આ ઘટના તેને ભારોભાર હતાશ કરી દે છે. 'દયા—ના સમ્બોધન સાથે ખુલ્લું રહી જતું નાયકનું મુખ સારસી ઊડી ગયાની વાત કહેતાં પૂર્વે જ જાણે નિરાધાર બની એ દિશાને તાકતું રહી જતું હોય એવું અનુભવાય છે.

જ્યારે કાવ્યનું કેન્દ્ર આરમ્ભની પંક્તિઓમાં હોય ત્યારે કાવ્ય કઈ દિશામાં ગતિમાન બનશે એ જોવું રસપ્રદ થઈ પડે. બીજી રીતે કહીએ તો કવિ માટે પછીની પંક્તિઓમાં હેમખેમ વિસ્તરવું વધારે અઘરું બની જતું હોય છે. સારસીના ઊડી જવાની ઘટના (ખરેખર તો નાયક માટે દુર્ઘટના!)ના નિર્દેશ પછી નાયક :

> મા,
> ઢોચકીમાં છાશ પાછી રેડી દે.
> રોટલાને બાંધી દે.

એમ કહે છે. સારસીના ઊડી જવાથી હતાશાપૂર્ણ નિરાધારતા અનુભવતા કાવ્યનાયકને ત્રીજી પંક્તિ (જે માત્ર 'મા' શબ્દથી જ રચાઈ છે)નું 'મા' સમ્બોધન આશ્વાસક નીવડશે એવી ધારણા તરત જ પછીની પંક્તિઓમાં ભાંગી પડે છે. બપોરે મા ભાથું કાઢે છે એ ક્ષણોમાં જ સારસીનું ઊડી જવું બધું બેસ્વાદ બનાવી મૂકે છે. સવારથી કરેલા પરિશ્રમને અન્તે સ્વાદુ લાગતા રોટલા ને છાશ માટે આજે અરુચિ થઈ જાય છે. 'ઢોચકીમાં છાશ પાછી રેડી દે/ રોટલાને બાંધી દે.' / '...ઠારી દે આ તાપણીમાં / ભારવેલો અગની.'—માં જે ક્રિયાઓ સૂચવાય છે તે તો વાસ્તવમાં સારસીના ઊડી જવાની ઘનીભૂત વેદનાની પ્રતિક્રિયા છે. સંવેદનશીલ નાયકનો નકાર 'પાછી રેડી દે', 'બાંધી દે', 'ઠારી દે' જેવા આજ્ઞાર્થ રૂપો દ્વારા કવિએ પ્રભાવક રીતે રજૂ કર્યો છે. આ બધા વચ્ચે :

'ચલમની તમાકુમાં કસ નથી'—આ પંક્તિમાં 'નથી'નો ખડો નકાર સહેજ વાગે છે. કાવ્યાન્તે નહીંનું 'નઈ' રૂપ જે રીતે કાવ્યના વાતાવરણમાં ભળી જાય છે એવું, અહીં 'નથી' સન્દર્ભે કહી શકાતું નથી.

> અને મહુડીની છાંય તળે
> પડી રહેવા દે.

આ બે પંક્તિઓમાં મા ને ભેરુથી કંટાળીને એકલા પડવાનો અણગમાનો ભાવ

એવટ

તો ડોકાય છે; સાથે સારસી ઊડી ગયા પછીનો ઝુરાપો એકલપડે, ખણ્ડિત થઈ વેંઢારવાની ઇચ્છા પણ વ્યક્ત થાય છે.

સામાન્ય સ્થિતિમાં તમાકુ પીવાથી કિંચિત્ માત્રામાં કેફ અનુભવાય છે તે ચલમની તમાકુમાં આજે કોઈ કસ રહ્યો નથી એમ તેને લાગે છે. ત્યાર પછી તરત જ મહુડીની છાંય તળે પડી રહેવા દેવાની વાત આવે છે. આમ તો મહુડો પણ નશાકારક જ છે; પણ અહીં તો માત્ર તેની છાંયમાં પડી રહેવાની ઝંખના છે.

પછીની પંક્તિઓમાં એક નાનકડો વળાંક આવે છે. પોતાને હવે ખેતર ખેડવામાં, પાક લેવામાં રસ રહ્યો નથી, પોતાને હવે કશું કરવાનું રહેતું નથી–ની સ્થિતિએ નાયક પહોંચી જાય છે. 'ભલે'–નો સહજ લહેકો એક પ્રકારની હતાશાજનિત અકર્મણ્યતાને સૂચવે છે. સારસી ઊડી જવાની હતાશાનો ભીણો જ એવો ચઢ્યો છે કે તે કશું પણ કરવા ઉદ્યત બનતો નથી. વરસાદ વરસ્યા પછી ખેતરમાં પાકને બદલે મથોડા સુધીનું માત્ર ઘાસ ઊગી નીકળે તેનીય પરવા નથી. એટલે કે જીવવાની પણ તમા નથી. સારસીરૂપી જીવાતુભૂત તત્ત્વના ઊડી ગયા પછી હવે કશાનું મહત્ત્વ રહ્યું નથી. આરમ્ભના 'લ્યા'ના સમ્બોધન પછી 'અલે એઈ'–નું સમ્બોધન વધુ સ્પષ્ટ બનીને આવે છે. એની સાથે જોડાયેલો નકાર સાંભળવા જેવો છે :

અલે એઈ
બળદને હળે હવે જોતરીશ નઈ...

'હવે' દ્વારા હમણાં નહીં અથવા હવે પછી ક્યારેય નહીં વગેરે શક્યતાઓ પણ જોઈ શકાય છે. કાવ્ય—મારા ખેતરને શેઢેથી — આગળ પૂરું થાય છે. અથવા તો એમ કહી શકાય કે કાવ્યમાંથી સર્જાતાં વેદનાંના આંદોલનો અડધી પંક્તિ છોડયા પછી વધુ વિસ્તરતા જાય છે.

કાવ્યનાયક કાવ્યમાં આરમ્ભે અને અન્તે ''લ્યા' ને 'અલે એઈ'નાં સમ્બોધનો એના ભેરુને કરે છે એનો નિર્દેશ પૂર્વે કર્યો જ છે. સાથે એક એવું પણ અનુમાન કરી શકાય કે બન્ને સમ્બોધનો કાવ્યનાયકે પોતાની અધર સેલ્ફને કર્યાં હોય.

'એક બપોર' સ્ટેટમેન્ટ્સ વડે રચાતું કાવ્ય છે. પણ આ સ્ટેટમેન્ટ્સ જે ક્રિયાઓ સૂચવે છે અને એ ક્રિયાઓ સૂચવવા પાછળનું લક્ષ્ય, કાવ્યની દેખાતી સપાટતાને તિર્યંક બનાવી મૂકે છે. વીર્યવન્ત કવિ સામાન્યતામાંથી કેવી

અસામાન્યતા સર્જે છે એનું આ કાવ્ય ઉદાહરણ છે.

આ કાવ્યમાં સારસીને રૂપક તરીકે ઘટાવવાની લાલચ કોઈને પણ થઈ જાય એ સ્વાભાવિક છે. એ જ સન્દર્ભમાં ભારવેલો અગ્નિ ઠારી દેવાની વાતને પણ જોડી શકાય. સારસી એટલે પ્રિયતમા અથવા મૃત્યુ એવું સમીકરણ થઈ જાય તો તો કાવ્ય કદાચ આટલું પ્રભાવક ન લાગે. આખોય ગ્રામપરિવેશ સવિશેષે કૃષિ-પરિવેશ અને એમાં સારસીને સારસી તરીકે જોવાથી પ્રકૃતિના અંશેઅંશ સાથે હૃદયથી ધબકતા કૃષિકાર નાયકના વિષાદને વધારે તીવ્રતાથી પામી શકાય છે.

*

જો ઝીણવટથી તપાસીએ તો પન્દર પંક્તિનું આ કાવ્ય નાના નાના પાંચ ખણ્ડોમાં વહેંચાયેલું છે. પ્રથમ ખણ્ડ (પંક્તિ ૧–૨)માં કાવ્યની કેન્દ્રસ્થ ઘટનાનો નિર્દેશ છે. દ્વિતીય ખણ્ડમાં (પંક્તિ ૩ થી ૮) કેન્દ્રસ્થ ઘટનાની પ્રતિક્રિયારૂપ આજ્ઞાર્થ રૂપો આવે છે. આ ખણ્ડના પણ ત્રણ પેટા ખણ્ડ પડી શકે. જેમાં દોચકીમાં છાશ રેડી દેવાની તથા રોટલાને બાંધી દેવાની વાત સૂચવાય છે. બે આજ્ઞાર્થ રૂપો પંક્તિઓને અન્તે આવે છે. પછી '...તમાકુમાં કસ નથી' પંક્તિ આવે છે. (પંક્તિ–૬) સાતમી પંક્તિનો આરમ્ભ 'ઠારી દે'ના આજ્ઞાર્થરૂપથી થાય છે. ઈકારાન્ત પ્રાસ-રચના 'રેડી દે' 'બાંધી દે' પણ ધ્યાનમાં આવે છે. તૃતીય ખણ્ડમાં મહુડી છાંય તળે પડી રહેવાની ઇચ્છા વ્યક્ત થાય છે. ચતુર્થ ખણ્ડમાં આભના રેલી જવાની તથા ઘાસના ઊગી જવાની નાયકને જરાય ચિન્તા નથી. અહીં 'રેલી જાય' ને 'ઊગી જાય'ના પ્રાસ સહજ રીતે આવે છે. પાંચમા ખણ્ડમાં ભેરુને સમ્બોધન અને હળ નહીં જોતરવાનો નકાર સહિતનો આજ્ઞાર્થ પમાય છે. પ્રથમ ખણ્ડમાં અસ્તિત્વના અર્થરૂપ સારસી ઊડી ગયા પછી સૂચવાયેલી ક્રિયાઓ સમેટાવાની ક્રિયાઓ છે. પછીના ખણ્ડમાં બાહ્ય રીતે નિષ્ક્રિયતાની સ્થિતિ તરફનું સૂચન છે. ત્યાર બાદ પ્રકૃતિના ખૂલવાની શક્યતાઓ, જે એક રીતે અન્–પ્રોડકટીવ બનવાની છે, એ સૂચક છે.

*

'એક બપોરે' કાવ્યમાં આરમ્ભથી જે Visuals રચાય છે એ પણ ભાવક માટે આસ્વાદ્ય છે. પ્રથમ બે પંક્તિઓને Visualize કરીએ તો ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય દૃશ્ય સર્જાય છે. મેઘાચ્છાદિત વાતાવરણનો ભીનો ડાર્ક ગ્રે, ખેડાતી કાળી જમીનમાં ક્યાંક ઘાસના લીટા, આવા વાતાવરણમાં શેઢેથી સારસીનું ઊડવું અવકાશમાં જે સન્‌જીવ સફેદ લસરકો આંકી દે તે પણ દૃશ્યનું કેન્દ્ર બને. એ

જ રીતે વૃક્ષની છાંયમાં ભાથું કાઢીને બેઠેલી મા ને દીકરાનું દૃશ્ય અને પછીની ક્રિયાઓ કલ્પવાથી કાવ્ય આપણને વિવિધ સ્તરે આસ્વાદ્ય બને છે એની પ્રતીતિ થાય છે.

આમ, 'એક બપોરે' સાદગીપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ વડે ભાવકને કાવ્યાનુભવ કરાવતી રાવજી પટેલની પ્રભાવક રચના છે. *

* એલફિન્સ્ટન કૉલેજ, મુંબઈના નરસિંહરાવ દિવેટીઆ ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ દ્વારા આયોજિત ચર્ચાપત્ર (તારીખ ત્રણ, ચાર સપ્ટેમ્બર, 'સત્યાસી)માં બોલાયેલું', સુધારા-વધારા સહિત.

રમણ સોની

આપણી સમીક્ષાપ્રવૃત્તિ વિશે પાંચ મુદ્દા *

મિલનના આ બૃહત્ સમારોહમાં કોઈ શાસ્ત્રીય ચર્ચાની કે કોઈ ગંભીર પર્યેષણાની શક્યતા હું જોતો નથી. એટલે, આપણી સમીક્ષાપ્રવૃત્તિ વિશે મારે જે કહેવું છે તે, આપણી કેટલીક વિલક્ષણતાઓના નિર્દેશથી જ કહેવા ધારું છું. જે કંઈ સારી રીતે ચાલે છે — ને જે કંઈ સારું હોઈ શકે — એને અધ્યાહૃત રાખ્યું છે; અને અહીં જે વિલક્ષણતાઓ ચીંધી છે એ પણ વ્યાપક છે, એટલે કે, એક લાક્ષણિક અર્થમાં તો એ અપૌરુષેય છે. તેમ છતાં કોઈ રસિકને પાઘડી પહેરી લેવામાં રસ પડે તો ભલે એનો એ રસ પોષાતો.

તો, વાત મુદ્દાસર જ મૂકું :

મુદ્દો : ૧ ગૂંચની આ પાર ને ગૂંચની પેલે પાર.

વિવેચનના ક્ષેત્રમાં પુસ્તકસમીક્ષા સાથે ઘણીબધી ગૂંચો સંકળાયેલી છે — સાહિત્યની જ નહીં, સાહિત્ય બહારની પણ. એટલે કેટલાક ચતુર-સુજાણ વિવેચકો બીજું બધું જ કરી છૂટશે — તત્ત્વચર્ચા ચગવશે, સમસ્યાઓ ઉખેળશે ને સાહિત્યપ્રવાહો વિશે આર્ષવાણી ઉચ્ચારશે — પણ સમીક્ષા કરવાનું ટાળશે. ને એમાંય, પોતાની ભાષાની ને ખાસ તો સમકાલીનોની કૃતિઓ વિશે તો એ ભાગ્યે જ મોં ખોલશે. બીજી તરફ

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના મુંબઈ અધિવેશનમાં ૨૭, ડિસેમ્બરે વિવેચન-વિભાગની બેઠકમાં વાંચેલું — ર.

કેટલાક સમદૃષ્ટિગ્રસ્ત વિવેચકો, પોતાને, કૃતિને, વાચકને કે લેખકને સ્હેજ પણ આંચ ન આવે એવા જતનથી સમીક્ષાઓ વણી કાઢે છે. કૃતિ એના લેખકનું કેટલામું સંતાન છે એ બતાવીને શરૂ કરતો કૃતિનો વિગતસાર, માફકસરની થોડી-થોડી ટીકા-પ્રશંસા તથા લેખકની હવે પછીની કૃતિ આશાસ્પદ હશે એવી હૈયાધારણ આપતી શુભેચ્છા કે આશીર્વચન—એટલાં વાનાંમાં એ કૃતિને લપેટી લે છે. ક્યારેક તો આ સમીક્ષા, કૃતિ માટે લખી કાઢેલું એક સમુદાર પ્રમાણપત્ર હોય છે. થોડાક વિગતફેરે કે શબ્દફેરે આ સમીક્ષા કોઈપણ કૃતિને લાગુ પાડી શકાય એવી લવચીક હોય છે. ટૂંકમાં, આ એક એવી માસ્ટર-કી હોય છે જે કોઈપણ પ્રકારના પુસ્તકમાં, એને ખોલ્યા વિના જ, ગોળગોળ ફર્યા કરે.

મુદ્દો ૨ : શસ્ત્ર અને છત્ર.

અલબત્ત, સમીક્ષામાત્ર આ પ્રકારની લાચારી જ નથી હોતી, એ શસ્ત્ર પણ હોઈ શકે છે. કૃતિ સામે જોઈને નહીં પણ લેખક સામે જોઈને લખાતું હોય ત્યારે સમીક્ષક ક્યારેક શિકારી પણ બની જાય છે. મધ્યયુગીન સામંતવાદી શૈલીનું વૈર-શૂરાતન એમાં ભળે છે ત્યારે વિવેચકવીરને લેખકમાં ક્યારેક સ્વયંપ્રકાશિત તેજસ્વિતા દેખાઈ હોય તો પણ આવે વખતે તો એનામાં ભપકતા ફાનસનું અજવાળું જ દેખાય છે. બીજી તરફ, સમીક્ષા છત્ર પણ હોય છે — શિષ્યને કે આશ્રિતને રક્ષવા માટેનું ને મિત્રને લાગલો જ સાતમે પગથિયે ચડાવી દેવા માટેનું. જો કે, આમાં નરી ઉદારતા જ હોય એ એવું પણ નથી, મોટે ભાગે તો એમાં કૌશલપૂર્ણ ગણતરી હોય છે. એથી આ છત્ર-સમીક્ષા કેવળ મુરબ્બીઓનો જ ઈલાકો રહી નથી, કેટલાક હજુ યુવાન કે તરુણ ગણાતા પાકા વિવેચકો પણ આ રસ્તે કવિકુલગુરુ બનવાની પેરવી કરતા ને આ કળાને શ્રેણીબદ્ધ વિકસાવતા નજરે પડે છે. પોતાનો ને આશ્રિતોનો રસ્તો સાફ રાખવા, સ્વાભાવિક રીતે જ, આ સુભટોને તલવારનો ખપ પણ પડે છે એટલે કે આ છત્રશૈલીધરો શસ્ત્રશૈલીધર પણ હોય છે. આવી બેવડી જવાબદારી નિભાવવા ક્યારેક એકાદ નાનકડું સામયિક પણ એ પોતાને હસ્તક રાખતા હોય છે — મંચે ચડીને ધીંગાણું કરવા માટે.

મુદ્દો : સંપાદકસાહેબો — તારશે કે મારશે ? કે અધવચ્ચે રાખશે ?

આવી ખેલપટુતા વગરની, સીધીસાદી ને અટવાઈ ગયેલી સમીક્ષા, બને કે, કોઈ સાહિત્યસામયિકના સંપાદક તરફ જુએ — પરિત્રાણ માટે. કારણ કે, સામયિકમાં જ એ તો ઊગે અને ફૂલે-ફાલે ને ? બીજે જાય ક્યાં ? પણ ઘણાં સામયિકો તો કોરી જગા પૂરવા કે છેલ્લા ફરમાનાં પાછલાં પાનાં ઍડજસ્ટ

કરવા માટે જ સમીક્ષા-અવલોકન પ્રગટ કરતાં હોય છે. મોટે ભાગે તો સાભાર સ્વીકાર રૂપે જ એ પુસ્તકને ઓશીંગણ કરતા હોય છે. અને ક્યારેક સમીક્ષાને એ સ્વીકારે ત્યારે પણ અઢી-સાડાત્રણ પાનાં જેવી મર્યાદા નક્કી કરે છે ને ટૂંકાવવા માટે શસ્ત્રક્રિયા પણ જાતે જ કરી લે છે — એવી કે, છપાય ત્યારે પોસ્ટમૉર્ટમ કરી નાખેલા શબના જેવી સ્થિતિમાં એ સમીક્ષક પાસે આવે છે. સૌથી મોટી મુશ્કેલી તો વળી એક બીજી જ છે. સંપાદક પાસે શું શું નથી હોતું? સૌથી પહેલાં તો સમય નથી હોતો. એટલે આવેલાં લખાણોમાંથી વહેલો તે પહેલો-ના ધોરણે અથવા દાદાગીરીના કે કોણીએ ગોળ-ના ધોરણે કે પછી પહેલા બાચકામાં આવ્યું તેટલું મૂકો-ના ધોરણે સર્વ સામગ્રી એક એક અંક માટે રિલિઝ થતી રહે છે. ક્યારેક તો પ્રેસનો માલિક જ લખાણો એડિટ કરી લેતો હોય છે એટલે કે પાનાં પૂરાં થયે પ્રવેશ અટકાવતો હોય છે. આ કારણે સમીક્ષકના લખાણનો પહેલો વાચક સંપાદક નહીં પણ પ્રૂફરીડર હોય છે. સર્જાતા સાહિત્યમાંથી ઉત્તમનું ચયન કરતા જવું, યોગ્ય પુસ્તકને માટે યોગ્ય સમીક્ષક શોધવો, ટૂંકાં અવલોકનો-થી માંડીને સર્વગ્રાહી દીર્ઘ સમીક્ષાઓ તૈયાર કરાવવી, એનું સમુચિત દૃષ્ટિપૂર્ણ સંપાદન કરવું આ બધું તો આધુનિક સંપાદક સાહેબો માટે મનુસ્મૃતિનાં આઉટ-ડેટેડ સૂત્રો જેવું બની ગયું છે. 'ગ્રંથ' અને 'સંસ્કૃતિ'ની જગા પૂરવાનો સમય ને દૃષ્ટિ ક્યાં છે? એવો પ્રશ્ન, મનમાં પણ, થવો જોઈએ?

મુદ્દો ૪ : સમીક્ષાની જરૂર જ કોને છે? સર્જકને?

સમીક્ષાની સામે એક તીર તો તકાયેલું જ રહે છે — જરૂર જ શી છે સમીક્ષાની? ટુ બી પ્રિસાઈઝ, એ કોને માટે છે? સર્જક માટે? એટલે કે સર્જકને બહેતર સર્જનમાં પ્રેરવા કે એના ગુણ-દોષ ચીંધી એને સુધારવા? એને ગલીપચી કરી ખુશ કરવા કે એના પર ધાક જમાવવા? એની છપાયેલી ચોપડીઓના સેલ્સ-મૅન બનવા કે પછી કોઈ પણ કૃતિને નિમિત્ત બનાવી સમીક્ષકનું પોતાનું જ બજાર ઊભું કરવા? આમાંથી કશુંક, કે બધું જ, થતું હોય ત્યારે વળી સર્જકની તો પોતાની જ મુદ્રાઓ રહેવાની. એ બેપરવાહીથી આંખો બંધ કરશે પણ કાન તો સમીક્ષાની દિશામાં જ ધરેલા રાખશે. ક્યારેક એ સમીક્ષા પર છંછેડાઈને જમીન પરથી બંને ચરણ ઊંચા કરી ગર્જના કરશે તો વળી ક્યારેક ચરણોને બેવડા કરી દઈ વિનીત પણ બની જશે. આખેઆખા વિવેચનની નહીં પણ પ્રસ્તાવનાની સ્પૃહા તો એ રાખશે જ. કેટલાક અદ્યતન નાજુક સર્જકોને સમીક્ષા સદતી નથી. પ્રશંસા થતી હશે તો એ ઉદારતાથી ચલાવી લેશે પણ ટીકાનું ટીપું પણ એ વર્જ્ય ગણશે. એ સર્જનેતર દિશામાં સક્રિય બનશે તો વિવેચક-

ને વિવેચકક્કર કહેશે પણ એથી ય વધુ કુશળ હશે તેા પેાતાની પ્રકૃતિની ટીકાત્મક સમીક્ષાની સામે પ્રશંસામૂલક સમીક્ષા તૈયાર કરાવડાવીને છપાવશે. સર્જક ક્યારેક આત્મ-સમ્માન ખાતર ને કુલ-રક્ષણ ખાતર પેાતે જ સમીક્ષકનેા રેાલ કરી લેતેા હેાય છે.

ખેર, વિત્તશાળી સમકાલીન કૃતિની સમીક્ષા જ ન થતી હેાય તેા ? ને થાય ત્યારે સમજની ગેરહાજરીવાળી પ્રશંસા કે અવમૂલ્યાંકનાત્મક ટીકા થતી હેાય તેા ? કેાઈ સિનિયર સર્જક-વિવેચક એને માત્ર પાસીંગ માર્ક્સ આપતેા હેાય તેા ? — આવા સંયેાગેામાં કોઈ નવીન સર્જકને સમીક્ષાપ્રવૃત્તિમાં ઇતિહાસની વિડંબના દેખાતી હેાય તેા એ બે-બુનિયાદ છે ? જો સમીક્ષા કેાઈ સર્જક માટે નહીં પણ સર્જન-પ્રવૃત્તિ માટે હેાય તેા ના, એ બે-બુનિયાદ નથી.

મુદ્દો ૫ : સમીક્ષા કોને માટે ? ભાવક માટે ?

આમ, પ્રશ્નોનેા પાર નથી. કોઈ પૂછી શકે કે ભાવક અને કૃતિ વચ્ચે સીધેા સંબંધ બંધાઈ શકતેા હેાય તેા સમીક્ષાની જરૂર છે ? એટલે કે સમીક્ષકે કાજીપણું કરવું ! એ કશું વિશેષ આપે છે ? કૃતિનું ઍસ્થેટિક્સ એ રચી આપે છે ? એથીયે મૂળભૂત વાત તેા એ છે કે, જે માત્ર વાચક છે એને ભાવક બનવા સુધી સમીક્ષક લઈ જઈ શકવાનેા ? કારણ કે સર્જક સામે તેા ભાવક જ હશે, સમીક્ષક સામે તેા વાચક પણ હશે ને કે પછી દેવ ડુંગર ટેાચે જ વિરાજે છે ? ન વાચક, ન ભાવક, ન સર્જક, ન કૃતિ — કેવળ અમૂર્ત સાહિત્યિક અવકાશ — એવું તેા નથી થતું ને ?

સેા વાતની એક વાત — સમીક્ષક સાચે જ ભાવકશ્રેષ્ઠ છે ? કૃતિના મર્મ ઓળખે ને ઓળખાવે છે ? વાચકને પ્રેમના તંતમાં ઝાલીને એ કૃતિ સુધી ને સર્જકને રસકીય તત્ત્વ સુધી પહેાંચાડે છે ? કૃતિના સમુચિત પરિચયથી માંડીને એના સર્વાશ્લેષી દીર્ઘ વિવરણ સુધીની એની રેન્જ છે ? એ અભિગ્રહેા-પૂર્વગ્રહેા-અભિપ્રાયેા-પ્રતિભાવેાને વહેતા કરવાને બદલે સાધાર ને પ્રતીતિજનક વાત કરે છે ? એ ઑથેારિટેટિવ નહીં પણ ઑથેન્ટિક છે ?

તેા પછી — 'ક્યાં છે સમીક્ષા ?' એમ કહી રઘવાયા કે હતાશ નહીં થવું પડે. પછી જિજ્ઞાસા ને સ્પૃહા થશે — 'ક્યાં ક્યાં છે એવી સમીક્ષા ?'

ગ્રંથસમીક્ષા

'પ્રવાહણ'માં ડેઝિદર્શનમ્

'પ્લેબૉય' જેવા નખરાળા સામયિકમાં રશિયન કવિ યેવતુશેન્કોએ ૧૯૭૨માં કવિતા પાસેથી ગંભીર અપેક્ષા સેવેલી કે, 'કાવ્યે મનુજના અવાજની તમામ પંક્તિઓ જેવી કે બૂમબરાડા, ગોષ્ઠીગુંજનો, વાર્તાલાપો, વિલાપો, અને ધ્વનિશૂન્ય મૌનને પણ પ્રતિબિંબિત કરવું ઘટે.'

કવિ લાભશંકર ઠાકરના 'પ્રવાહણ'નો પાઠ કરતાં આ બધી જ સ્વરો ભાવક સમક્ષ વિવિધ વેશાંતરે પ્રત્યક્ષ થયા વિના રહેશે નહિ. પૃ. ૨૧ ઉપર 'લેટ મી સ્ટોપ ટૉકિંગ ફૉર અ મિનિટ' નાયકના ઉદ્ગાર પછી બે પંક્તિઓ શબ્દરહિત રાખી દસ ડૉટ્સ ઉપર-નીચેની બે પંક્તિમાં પ્રસ્તુત થયાં છે. પછી લગભગ સવા ઇંચ જેટલી જગા છોડી, બંધ પડેલી સ્વગતોક્તિઓની ટેપ ફરી ચાલુ થાય છે. આમ, 'લેટ મી સ્ટાર્ટ અગેઇન, ઊં...હ, ઊં...હાઉ ઈટ વીલ પાસ ધ ટાઈમ, ઊં...હ, ઊં...હ' ઈ.ઈ. કમિંગ્ઝ આદિ કવિઓની કૃતિઓના મુદ્રણમાં સાધારણથી વિભિન્ન એવું અહીં પણ દૃશ્યમાન થાય છે.

'નથિંગ'ને 'મોર રિયલ' શબ્દાકૃતિમાં સિદ્ધ કરવા મથતું સબળ આલેખન કમોડ સ્થિત સંચેતનાને નિશ્ચિત અને 'સમથિંગ' બનાવીને જ છોડે છે, પણ બહુ મહત્ત્વનો મુદ્દો એ નથી.

* લાભશંકર ઠાકર, રન્નાદે પ્રકાશન; અમદાવાદ. પૃ. ૩૦; મૂલ્ય રૂ. ૧૦/–

'પ્રવાહણ' જ આપણા ભાષા-સાહિત્યની એક પ્રથમ સબળ રચના છે જેમાં કાવ્યનાયક મિષે સર્જકચેતના એનલ–ઑરલ–જેનિટલ મનોદશાઓમાંથી કેવી અને કેટલી રીતે ગુજરી એનો સફળ શાબ્દિક આલેખ પણ આપી રહે છે.

'ચક્રાકાર ઘૂમતા', કવિના વિદ્યાવિઝનિક પ્રામાણિક દુર્દર્શનના પ્રતીક સમા કમોડ પરથી થતો રચનારંભ પેલા એનલ સ્ટેજને પરિલક્ષિત કરે છે. આખી કૃતિમાં ઉક્ત એનલ-અવસ્થાનાં બહુરંગી ચિત્રણોનાં નિદર્શનો અત્રતત્ર મળી આવશે. 'ઇન્સ્ટિંક્ટ થિયરી' અનુસાર ચેતનાના લિબિડોનો વિકાસ ગુદા-વિષ્ઠામાંથી સાંપડતા ઇન્દ્રિયસુખ સાથે સંકળાયેલ છે અને શિશુની જાત-સભાનતાનું કેન્દ્ર પણ ત્યાં જ શોધવિષય બને એવું છે. આવા વિશ્લેષણનો ઉપયોગ એટલો કે કાવ્યકૃતિ દ્વારા, શબ્દાભિવ્યક્તિના માધ્યમથી આવેશો કે આવેગોનું પર્યાપ્ત સામાજિકરણ સંભવ્યું છે ખરું તે તપાસવું ઘટે. ઈમ્પાસ શબ્દકર્મની સભાન અભિવ્યક્તિમાં અવતરી એટલે સોશ્યલાઈઝેશન સામાજિકરણ તો થયું જ. સર્જકનું દર્શન ભલે ન-અસ્તિવાચક હોય એની સાથે સામાજિકરણની પ્રક્રિયાને ચુસ્તપણે વળગી પડવા જેવું નથી.

એક તો 'પ્રવાહણ' શીર્ષક જ ઉક્ત એનલ સ્ટેજની છડી પોકારી દે એવું હિમ્મતપૂર્ણ દેખાવવાળું છે પણ સર્જકચેતના એ અવસ્થા પૂર્વે તદ્દન સ્વાભાવિક રીતે જેમાંથી પસાર થઈ એ 'ઑરલ' સ્ટેજનાં મુખપ્રમુખ સરસ દૃષ્ટાંતો ગોચર બન્યાં તે નોંધપાત્ર છે :

કળી–મમરા, સૂતરફેણી અને લીલીલીલી ગળચટ્ટી કમળકાકડી
ટમેટાં પાકાં દેશી લાલ, કેડ કેડ મૂળા-મોગરી...

સ્વાદુપિંડ ગ્રન્થિરસ ઝરઝર નિર્ઝરે એવી લયબદ્ધતાથી 'લોચનને લોભાવનારા લાડવા' (અમારા કૉલેજવાચનકાળમાં લા. ઠા. સાથે પન્નાલાલની 'લાડુનું જમણ' ઘણી ઘણી વાર વાંચેલી, જૂના કાળુપુર સ્ટેશન પર, કૉલેજ મેસોમાં, તેમના વૈદ્ય નિવાસે લાડુ આરોગેલા એની સંસ્મૃતિપૂર્વક...) 'વહાલી મુંને ખીચડી,' 'બટાકાની ભાજી સુખડી ગરમ તાજી'–ની સાથે જ એકદમ

વાટકા ભરી ભરીને રસ, કેરીનો, ચસ
ને કસ ખેંચીને, સૂર્ય–ચંદ્ર જેવા સમુજ્જ્વલોનો ચસચસ

અહીં 'સકિંગ'ની 'ઑરલ' કેરેક્ટર, 'સેન્સ્યુઅસ' અને 'એરોટિક' શૃંગારિક વળાંક ધારણ કરે કે સ્થિર થાય તે પૂર્વે જ—

રામાયણ–મહાભારતને ધાવ્યો છું ખચ, બચ, સચ

ધાવવાની ચેષ્ટા પર સર્જકની સાંસ્કૃતિક, પારંપારિક, અભિજ્ઞતાનું પ્રલેપન

(સુપર ઇમ્પોઝિશન) થયું છે.

પૃ. ૪ પર વાંચો :

અગિયાર મોંએ

પી પી કર્યું છે

ચાખ ચાખ કર્યું છે

ચૂસ ચૂસ કર્યું છે

ચાવ ચાવ કર્યું છે

અહીં શું શું ચાખ્યું–ચૂસ્યું–ચાવ્યું (ચોષ્ય) છે એમ પૂછવા કરતાં, શું શું નથી ચૂસ્યું કે ચગળ્યું એમ સામેથી પૂછી શકાય એવું બધું જ હાજર છે.

સ્રોતોમયીના અતિ સૂક્ષ્મ ગહ્વરોમાંથી

ભ

મ

તા

અદૃશ્ય પણ સ્પર્શ મદને

'કનિલિંગ્રૂસ' કે 'કનિલિંક્ટસ' (યોનિજિહ્વા સમાગમ)ની વિલક્ષણતાને સ્પર્શે છે 'લળકતી જીભ' !

દર્શનથી નહીં એવું જિહ્વાથી, જગતનું આવું અપૂર્વ 'પર્સેપ્શન' ગુજરાતી ગિરામાં લાભશંકરની લેખિનીમાંથી પ્રસવ્યું.

લિંગ કેરી લાકડીએ રામે સીતાને માર્યાં–ની જાણીતી ઉક્તિ પૃ ૨૧ ઉપર આમ ઉદ્ધૃત થઈ છે :

ઉછાળે

ગેંદ

વૅનાઇનલ

વૅક્યુમમાં ..

ઍનલ–જેનિટલનો દશા–સંકર પણ અહીં સંભવ્યો.

પૃ. ૨૦ ઉપર નિર્વસ્ત્ર, સીસમ જેવી શ્યામાની બૂટ પરથી લસરીને નારંગી રંગનો તડકો સોનેરી રોમાવલીને ચમકાવતો ડૂંટી પર પડ્યો ત્યાં 'ભફાંગ ડાઈ મારવા'ની અભિવ્યક્તિ, ઍરટિક–સેક્સોટિક સાથે એક્ઝોટિક પણ કહેવા ઉત્તેજે એમ પ્રકટી છે.

'ચાંદો' સાથે 'ફાંદો', 'ટેનિસ' સાથે 'પેનિસ' પ્રાસપૂરતું જ પ્રયોજન પકાવે છે એમ સમજી બેસવું બાલિશ છે.

એતદ્

તત્ત્વતઃ, કમોડ પર બેઠો બેઠો શબ્દબ્રહ્મનો (અને શબ્દસર્જિત બ્રહ્મનો કાં નહીં?) પરસેવો લૂછતો નાયક દૂર અંધકારમાંથી પણ ગૂઢાતિગૂઢનો અભેદ્ય રણકાર' સાંભળવા સક્ષમ હોવાનું કહેવાથી, એવું નિરીક્ષણ અપૂર્ણ જ ગણાશે.

હકીકતે 'ગૂઢાતિગૂઢના અભેદ્ય રણકાર'નો હોય તો, કવિચેતના ટંકાર સાંભળવા એસ્ટાબ્લિશમેન્ટ-જમાતના કેટલાય લેખકો કરતાં અત્યંત આતુર છે. ઉત્સુક છે. મારા મતે કર્તાના 'નથિંગ'નું 'મોર રિયલ' વિસ્ટાવિઝન (માઈન્ડ વેલ કવિકથિત વિષ્ઠાવિઝન નહીં) આવા કાવ્યાંશોમાં ભોક્તાતુર વિસ્તરી પડ્યું છે.

કવિની અંતરતમ ચૈતસિક ચેષ્ટાઓ જેટલા પ્રમાણમાં પ્રામાણિક વિધાનોમાં આવિર્ભાવ પામી છે એટલા જ પ્રમાણમાં, માત્રામાં આધ્યાત્મિક, કહો કે સૂક્ષ્મતઃ ધાર્મિક છે. વેદનાને વિદૂષકનું મહોરું શૈલી–આલંબન લેવાની અનિવાર્યતા પોતે નૂતન સાહિત્યિકપ્રવિધિની પ્રતિષ્ઠા કરી રહે છે. પૃ. ૭ પર જ જુઓને ગુરુ ચાંડાલીય હીનોપમાની નિકટનું મજાક વેરતું વિધાન : 'ધન્ય સૌરાષ્ટ્રની ધરતી જેણે આપ્યા ગાંઠિયા અને ગાંધી'! ગાંઠિયા સાથે, કહો કે ગાંઠિયાની સામે ગાંધી–જીને સહોપલબ્ધ કરાવવામાં ટિખળ જેવું નાચીજ નખરું જ અભિપ્રેત નથી. ઉદ્દેશ તો વિપરીત છે. જે વિશ્વમાં સર્જક શ્વસે છે એમાં પ્રગટેલો સંદર્ભ 'હ્યુમન કંડિશન'ને એવી અવસ્થામાં ઉપસાવી રહ્યો છે જ્યાં મજાકની મારફતે જ કરુણ વિલસે! લાભશંકરની દઢ મુદ્રા ધરાવતી શૈલીનું આ એક પરિમાણ જો ના પ્રમાણાય તો ગેરસમજ ઘેરી બને.

વાસ્તવમાં 'મોબોકસીને હટાવવા' કર્તા પ્રતિબદ્ધ દીસે છે. પણ જાતે થઈને કશું 'કરી' શકે એમ ના હોવાથી, માત્ર 'કહી'ને કાંક કરી છૂટે છે, શું? 'નથિંગ ટુ બી ડન,' એમ ભલે સુણાવી દે પણ પછી—

વનમાં
    મનમાં
        તનમાં
            ધનમાં
                સળગતા રાજમાં
                    વૈદેહી
                        મારી કાવ્યચેતના

વલવલે.

વૈદેહી પ્રેમાનંદની વનમાં નળવિહોણી વલવલતી હતી, બરાબર એટલી માત્રામાં કવિચેતના શબ્દાસ્થા વલવલ પ્રકટ કરતી, વલવલ કાવ્યસર્જન કરતી કશાક-

આ વિસ્તૃત લેખ ધ્યાન દઈને વાંચીએ તો લાગે છે કે રમણભાઈને આ નવલકથા વધારે ગમી છે; એના જે દોષ બતાવ્યા છે તે એવા મોટા નથી. આટલા મોટા ફલક ઉપર કામ કરનાર સર્જક સર્વાંગસંપૂર્ણ કૃતિ પ્રગટાવી ન શકે. મણિભાઈ ત્રિવેદીએ ભાષાના પ્રશ્નની જે ઉપેક્ષા કરી હતી તે પ્રશ્નની ચર્ચા રમણભાઈ ઉપાડે છે અને એ રીતે પુરોગામી વિવેચનાની મર્યાદા દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

'બન્ધુસમાજ' નામના મંડળે પણ સરસ્વતીચંદ્રના અપ્રસ્તુત અંશોની ટીકા કરી હતી. 'રત્નનગરીનું રાજ્યતંત્ર પુરાણવસ્તુઓને નવીન રૂપમાં ઘટાવવાનો પ્રથમ પ્રયાસ છે, તેમાં ચર્ચાયેલા વિષયો ઉન્નત અને રસપ્રદ છે. પરંતુ હવેથી 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથા મટી જાય છે.' સરસ્વતીચંદ્રના પાત્રમાં દેખાતા વિરોધની ટીકા થઈ છે અને છતાં ગોવર્ધનરામને ઈબ્સન, ઝોલા, હ્યુગો, ટોલ્સ્ટોયની કક્ષામાં મૂકવામાં આવ્યા છે. આધુનિક સર્જક વિવેચકનું અભિમાન ઊતરી જાય – છેક ૧૯૦૭માં ગુજરાતી વિવેચક યુરોપના સર્જકોને ઓળખતો હતો !

મણિભાઈ તંત્રીએ પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી છે. તેમને સરસ્વતીચંદ્રનું પાત્ર 'બેડોળ' લાગ્યું છે – 'ગુણસુંદરીનું કુટુંબ જાળ' કેવળ અસ્થાને લાગ્યું છે. તેઓ એમ પણ સ્વીકારે છે કે –' ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીનું સ્મરણ ગુજરાતી સાહિત્યની તવારીખમાં રહેવાનું છે તે આ નવલકથાની ઉત્તમતાને લીધે છે એમ કહેવું વધારે યોગ્ય છે.' (૨૩૭)

આ બંને સંપાદકો આમ આપણને 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના રચનાકાળમાં જવાની તક આપે છે. પણ આપણે સાથે સાથે યાદ રાખવાનું છે કે આ સંપાદન છે, માત્ર એ ગાળાના લેખો ભેગા કરીને આપણી આગળ ધરી નથી દીધા. આ સંપાદન પાછળની શાસ્ત્રીયતા નમૂનેદાર બનીને પ્રગટી છે. ગ્રંથસ્થ પુસ્તકોમાંથી લેખો એકઠા કરવાને બદલે પહેલી વાર જ્યાં લેખ પ્રગટ થયો હશે તે સામયિક સુધી સંપાદકો ગયા છે. જરૂર પડી ત્યાં એ વાચનાઓનું સંકલન પણ કરવામાં આવ્યું છે. બિનજરૂરી અંશોને જતા કરવામાં આવ્યા છે, પણ એ અંશો કયા પ્રકારના હતા તેની જાણ દરેક લેખના આરંભે કૌંસમાં મૂકેલી નોંધથી વાચકને થાય છે, લેખનું શીર્ષક બદલ્યું હોય તો તે મૂળ શીર્ષકની જાણ કરવામાં આવી છે, દયારામ ગિદુમલ અને ગોવર્ધનરામ વચ્ચે થયેલા પત્રવ્યવહારના કૃષ્ણલાલ ઝવેરીએ કરેલા અનુવાદનો આધાર લીધો હોવા છતાં "ઝવેરીનો અનુવાદ ઘણે ઠેકાણે કચો, શિથિલ અને ગેરસમજભર્યો જણાયો

તેથી અહીં એ અનુવાદ સુધારીને, ઘણે ઠેકાણે સ્વતંત્ર રીતે જ કરીને મૂક્યો છે.' સંપાદિત કરેલો એકેએક લેખ જોઈ જવો – દેખીતી ભૂલો સુધારી લેવી – અન્ય વિવેચકોએ સંપાદિત સામગ્રી વિશે કરેલા વિગત દોષો તરફ ધ્યાન દોરવું (દા. ત. દયારામ ગિદુમલ અને ગોવર્ધનરામ વચ્ચેના પત્રવ્યવહારના સંદર્ભે જે પત્રો અપ્રગટ હોવાનું 'શ્રીયુત્ ગોવર્ધનરામ' ગ્રંથમાં જણાવવામાં આવ્યું તે પત્રો ખરેખર તો 'સમાલોચક'માં પ્રગટ થઈ જ ગયા હત,) આ બધા સંશોધન વિના કરેલા સંપાદનનો કશો અર્થ નથી.

જે કૃતિ વિશે આખી પ્રવૃત્તિ કરવામાં આવી તે કૃતિ વિશે સંપાદકે એ પોતાનાં તારણો આપ્યાં છે અને સાથે સાથે સંપાદિત કરેલા બધા લેખોની સમીક્ષા પણ પ્રસ્તાવનામાં કરી છે. સંપાદકોની દૃષ્ટિએ આ નવલકથા 'ગુજરાતી પ્રજા વિશેની અને ગુજરાતી પ્રજા માટેની' છે. ઘણા બધા વિવેચકોએ નવલ-કથામાં આવી ઈતર ચર્ચાઓને અપ્રસ્તુત ગણી કાઢી હતી પણ સંપાદકોની દૃષ્ટિએ તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને તો એની મર્યાદાઓ સમેત સ્વીકારવી પડે.' 'એમાંની ચર્ચાઓ કાઢી નાખીએ તો ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન ખંડિત થાય, એના અંતિમ લક્ષ્યના કેટલાય આધારો ખસી જાય ને કેટલાંક પાત્રોની વૈચારિક પ્રતિભાને હાનિ થાય. એ વધારે સાચી નવલકથા બને પણ એનો પ્રભાવ આજે જે જાતનો છે તે જાતનો ન રહે.' (૨૫)

આપણા નાનામોટા જૂનાનવા બધા જ સંપાદકોએ આ સંકલન અને તેની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિથી પરિચિત થવા જેવું છે. જૂના–આગલી પેઢીના સંપાદકોને બાજુ પર રાખો તો નવા સંપાદકોને આમાંથી ઘણો પાઠ શીખવા મળશે. આવું કામ પણ કેટલી બધી સૂઝ, ચોકસાઈ અને ધીરજ માગી લે છે તેનો ખ્યાલ પણ મળી રહે છે.

— શિરીષ પંચાલ

'અશ્વમેધ' : સર્જકત્વનો બલિ

કોઈ પણ કલાકૃતિનું સામાજિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં કે પરંપરાગત નીતિ-અનીતિના ખ્યાલોના ચોકઠામાં મૂલ્યાંકન થઈ શકે નહીં. કલાનાં શુદ્ધ ધોરણો સાથે સાહિત્યેતર ધોરણોની ભેળસેળ થાય તો વિવેચના પણ અવળા માર્ગે ફંટાય, કૃતિનું બિનંગત તાટસ્થ્યપૂર્ણ વિવેચન સંભવી ન શકે 'અશ્વમેધ'માં નિરૂપાયેલો મોહિનીનો આત્યંતિક રતિભાવ અને બીજક અશ્વ સાથે સમાગમ કરવાની તાલાવેલી આપણી ચર્ચાનો કેન્દ્રિય વિષય ના બની શકે. પણ નાટ્યકારે

પુરાણકલ્પનનો વિનિયોગ કેટલે અંશે અને કેવી રીતે કર્યો છે, તેમાં કલાત્મકતા કેટલી સિદ્ધ થઈ છે, નાટકને અંતે આપણને કેવો રસકીય આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે વગેરે મુદ્દાઓની ચર્ચાવિચારણા અપેક્ષિત છે

ગુજરાતી રંગભૂમિના તખ્તા પર સ્ત્રી-પુરુષના અવૈધ સંબંધોને નિરૂપતાં થોકબંધ નાટકો ભજવાઈ ચૂક્યાં છે—'અબ્દુલ્લાની ચદ્દી'થી માંડીને 'સળગ્યાં સૂરજમુખી' સુધી. પણ પ્રથમ પ્રકારનાં નાટકો હાઉસફુલનાં પાટિયાં ઝુલાવતાં હોવા છતાં નિમ્નરુચિવાળા પ્રેક્ષકોને ગલગલિયાં કરાવવાની વૃત્તિથી જ રચાયેલાં હોવાથી અને બિનકલાત્મક હોવાથી અળસિયાંની પેઠે જન્મીને કાલગ્રસ્ત બન્યાં છે. 'સળગ્યાં સૂરજમુખી' વ્યાવસાયિક નાટક બનતું હોવા છતાં નપુંસક પતિની અનૈતિક જોહુકમી સામે ટક્કર લેતી નાયિકાનો (ભૂ. સરિતા જોશી) સૂક્ષ્મ મનોસંઘર્ષ હોવાથી કે અનિલ બર્વેના 'પુત્રકામેનિષ્ઠ' નાટકમાં વેશ્યા બંદિતાના (ભૂ. સરસ્વતી બોડસ) સંકુલ મનને તાકયું હોવાથી નોંધપાત્ર નાટકો બની શક્યા છે. માતા-પુત્રના અવૈધ સંબંધોને પરિપ્રેક્ષ્યમાં નિરૂપતું મહાન ગ્રીકનાટ્યકાર સોફોકિલસનું 'ઈડીપ-સરેક્સ' નાટક તો ઉચ્ચકક્ષાનાં નાટકોની પંક્તિમાં બિરાજે છે. ચિનુ મોદી 'અશ્વમેધ'માં પુરાણપ્રસિદ્ધ મિથનો સર્જકદૃષ્ટિ બિંદુથી વિનિયોગ કરી કેવું પરિમાણ સાધી શક્યા છે તે આપણા રસ અને કુતૂહલનો વિષય બને છે.

ત્રણ અંક અને નવ દૃશ્યોમાં વહેંચાયેલું 'અશ્વમેધ' નાટક મુખ્યત્વે મોહિનીની ઉત્કટ કામેચ્છાને અને પરિણામ સ્વરૂપે સુડોળ, ઉન્માદકારી હૂંફાવાળા, પૌરુષપૂર્ણ બીજક અશ્વ સાથે મૈથુનવિધિ માટેના તેના તરફડાટને નિરૂપતું નાટક બન્યું છે. કોપભવનમાં રુસણાં લેતી પટરાણી મોહિનીને અવધનરેશ વિચિત્રસેનના ચક્રવર્તીપણામાં કોઈ રસ નથી પણ અશ્વમેધ યજ્ઞનું નિમિત્ત બને તો આ હૃદયસ્થ કામના-વાસનાને વિના અવરોધે સંતોષી શકાય. યુદ્ધભીરુ, પણ મોહિની-રૂપ વૈભવમાં મોહાંધ વિચિત્રસેનની સંમતિ મળતા મોહિની સાત સાત અશ્વોમાંથી ઉન્મત્ત બનેલી અપ્રતિહત જાતીય વાસનાને સંપૂર્ણતઃ સંતૃપ્ત કરી શકે એવા બીજક અશ્વ પર પસંદગીનો કલશ ઢોળે છે. અશ્વરતિસુખનું બીજ આમ તો મોહિનીની ૧૬ વર્ષની કાચી વયે રોપાઈ ગયું હતું. પિતાને ઘેરે હતી ત્યારે કલ્યાણ-તેજસ્ જેવા ગતિશીલ વીર્યવાન અશ્વો પર સવારી કરતાં તે 'વિચિત્ર' આનંદનો અનુભવ કરતી હતી. વિધિના એક ભાગ રૂપે બીજકને સ્નાન કરાવતી કામાંધ મોહિની ચિત્કારી ઊઠે છે—'ઓહ, એક વર્ષની અવધિ પૂરી કરી તું ત્વરાથી પાછો આવ – સોળમા વરસે જાગેલી મારી ઇચ્છાને તોષ...સંતોષ...' (પૃ. ૨૧) એક વર્ષ જેટલા દીર્ઘકાળમાં બીજકદર્શન વગર બેચેન ન રહેવું

એતદ્

પડે તે માટે મોહિની ચિતારા પાસે બીજકનું ચિત્ર દોરાવે છે. જ્યારે દૂત દ્વારા જાણવા મળે છે કે સિંહલદ્વીપમાંથી પસાર થતા સોહામણા બીજકને જોઈ રાજકુંવરીએ પોતાનો પ્રાણ ન્યોચ્છાવર કર્યો ત્યારે મોહિની બીજકના પૌરુષ-દેહસૌષ્ઠવ માટે ગૌરવ અનુભવે છે અને અકુદરતી જાતીય આનંદ માટે અધીરાઈ-પૂર્વક તડપે છે. વર્ષની અવધિ પૂરી થતાં, ક્રિયાકાંડના એક ભાગ રૂપે યજ્ઞવેદીની એક બાજુ એકાંતમાં બીજક અશ્વને સમાગમ માટે લાવવામાં આવે છે ત્યારે મોહિની છળી ઊઠે છે. થાકેલો હાંફતો શક્તિહીન પૌરુષવિહોણા બીજકને નિહાળી મોહિની ભૂરાંટી બને છે અને પ્રાકૃતિક આવેશમાં ધસી, બીજક – વિચિત્રસેનને તલવારથી હણી, ભગ્નાશ હૃદયે આત્મહત્યા કરે છે.

ચિનુ મોદીએ મોહિનીવાસનાકાંડના મુખ્ય પ્રવાહની સાથે સાથે અતિગૌણ માત્રામાં કુમાર-અનામિકા ચંદ્રસેન-રૂપાંદેની પ્રણયકથા, પરિભ્રમણ કરતા સૈનિકોની હતાશા, દુઃસ્વપ્ન, મકરધ્વજ-વિચિત્રસેનનો ઈર્ષાભાવ વગેરેને પણ વણી લીધા છે.

નાટ્યકારે પ્રસ્તાવનામાં ઉલ્લેખ કર્યો છે તે મુજબ તેમણે પુરાણકાળથી ચાલતા 'અશ્વમેધ' અને તેની સાથે જોડાયેલા વૈચિત્ર્યપૂર્ણ કિંવદન્તિ કથાનકોને પોતાની રીતે ખપે લગાડ્યાં છે. આમ કરવામાં તેમનું સર્જકત્વ કેટલે અંશે ગ્હોરી ઊઠ્યું છે તે નોંધવા જેવું છે.

ગ્રીક કોરસની યાદ અપાવે તેવા 'કથાગાન' માધ્યમ દ્વારા નાટ્યકારે મહા-ભારતની કથાકાર – શ્રોતાની સુપ્રસિદ્ધ જોડીનો સન્દર્ભ રચી આપી ભૂતકાળના એક ખંડને જીવંત કર્યો છે.

'વૈશંપાયન એણી પેરે બોલ્યા સુણ જનમેજય રાય રે
અશ્વમેધ જે યજ્ઞ કરે તે ચક્રવર્તી લેખાય રે...' (પૃ. ૪)

પ્રસ્તુત નાટકમાંનો બીજક અશ્વ સુડોળ, ગૌર શરીરવાળો, આકર્ષક કેશવાળી ધરાવતો તથા પીઠ પર શ્યામરંગની ઝાંયવાળો દર્શાવી[૧] તથા અશ્વમેધનો પ્રારંભ ફાલ્ગુન માસના શુક્લ પક્ષની અષ્ટમીએ[૨] કરી લેખકે મૂળ પૌરાણિક સન્દર્ભોને જાળવી રાખ્યા છે. વળી અશ્વના વર્ષ દરમ્યાનના પરિભ્રમણ કાળમાં પણ મોહિની પ્રાતઃકાળે, મધ્યાહ્નને અને સાંધ્ય સમયે વિઘ્નહર સવિતા નારાયણને અર્ઘ્ય આપે છે તેના પણ શાસ્ત્રોક્ત ઉલ્લેખો મળી આવે છે.[૩]

પણ 'અશ્વમેધ' નાટકના હાર્દ સમો બીજક અશ્વ સાથેનો નાયિકાનો સૃષ્ટિ-ક્રમવિરુદ્ધ સમ્યક્ યોગનો વિધિ નાટ્યકારે સન્દર્ભોને ચાતરી કરી મનગમતી રીતે પ્રયોજ્યો છે. વૈદિક ગ્રંથોથી માંડીને રામાયણ-મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યોમાં

'અશ્વમેધયજ્ઞ'માં બલિ તરીકે હોમાનારા 'મૃત' અશ્વ સાથે આ પ્રકારનો વિધિ દર્શાવ્યો છે. જીવંત અશ્વ સાથે ક્યાંય નહીં' તેમાંના કેટલાક સન્દર્ભો નીચે નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) 'કૌસલ્યાએ મનમાં ધર્મભાવના રાખીને સ્થિર ચિત્તથી પેલા (મૃત) અશ્વ સાથે એક રાત્રિ ગાળી.'[૪] (વાલ્મીકિ રામાયણ, બાલકાંડ, ૧૪–૩૪)

(૨) 'કેશ ઉપર તરફ બાંધીને અને પછી છુટ્ટા મૂકીને ડાબા હાથ વડે ડાબી સાથળ થપથપાવતી રાજપત્નીઓ જમણા હાથ વડે પોતાના વસ્ત્રથી મરેલા અશ્વને પવન વીંઝે છે.'

'ત્યાર પછી પટરાણીને આ (મરેલા) અશ્વ સાથે સૂવા માટે આદેશ આપવામાં આવે છે.'[૫]

('આશ્વલાયન શ્રૌતસૂત્રમ્' અધ્યાય ૧૦–૮–૧૦–૧૧)

(૩) (વૈશંપાયન કહે છે – જન્મેજય) તે શ્રેષ્ઠ બ્રાહ્મણોએ અન્ય પશુઓનો વધ કરીને તે અશ્વનો પણ શાસ્ત્રીય વિધિ અનુસાર બલિ આપ્યો.'

'રાજા, ત્યાર પછી યાજકોએ વિધિપૂર્વક અશ્વનો વધ કરીને તેની સમીપ મંત્ર, દ્રવ્ય અને શ્રદ્ધા – આ ત્રણ કલાઓથી યુક્ત મનસ્વિની દ્રૌપદીને શાસ્ત્રોક્ત વિધિ અનુસાર બેસાડવામાં આવી.'[૬] (મહાભારત, અશ્વમેધપર્વ, અધ્યાય ૮૯, શ્લોક–૨ ½)

રૂપકગ્રંથિમાં સાંકેતિક રીતે દર્શાવેલી આ શાસ્ત્રવિધિ પ્રમાણે રાણી મૃત અશ્વ સાથે અમુક સમય ગાળે છે: આથી ચક્રવર્તીપદ પ્રાપ્ત કરનાર મહારાજાધિરાજ આ વિધિથી અંગતપણાથી મુક્ત બને છે અને સર્વ પાપોથી શુદ્ધ બને છે.[૭]

આવી રૂપકગ્રંથિઓને અભિધાસ્તરે સમજવાની મથામણમાં પાશ્ચાત્ય વિદ્વાન John Dowson પણ આ વિધિનો કેવો સીધોસાદો અર્થ કરી બેસે છે ! તે કહે છે :

'This is the sacrifice which, in Vedic times was performed by kings desirous by offspring. The horse was killed with certain ceremonies, and the wives of the king had to pass the night by its carcase. Upon the chief wife fell the duty of going through a revolting formality which can be hinted at.[૮]

વિદેશી વિદ્વાનોના અનુચિત અર્થઘટન પ્રતિ રોષ વ્યક્ત કરતાં શ્રી ડાહ્યાભાઈ પી. દેરાસરી કહે છે, 'ડાઉસનનું કહેવું યથાર્થ નથી. અશ્વમેધના મંત્રોનો

અશ્લીલતાભર્યો ખોટો અર્થ કરવાથી આ ક્રિયાઓ હશે એવી માન્યતા થઈ છે. એ મંત્રોનો અર્થ મહર્ષિ શ્રીમદ્દયાનંદે જુદો જ આપેલો છે.'૯

પરંતુ ચિનુ મોદીએ તો 'જીવતાજાગતા' અશ્વ સાથે મૈથુનવિધિ માટે તરફડતી મોહિનીની ઉત્કટ વાસનાને નાટકનો મુખ્ય વિષય બનાવી 'અશ્વમેધ'ની રચના કરી છે. લેખકને આવા ફેરફારો કરવાનો અબાધિત અધિકાર છે. પણ આમ કરવાથી રસકીય દૃષ્ટિએ તેમાં સર્જનાત્મકતા કેટલા અંશે પ્રતીત થાય છે. તે મુદ્દો મહત્ત્વનો બની જાય છે.

પ્રસ્તુત નાટકમાં મોહિનીમાં કાચી વયે ઉદ્દ્ભવેલી અસહજ પશુમૈથુન રતિ આરંભમાં નિર્ઝરિણી રૂપે વહેતી અને પછી બે-કાબૂ બનતાં વિફરતાં સ્વજનોને અને રતિપાત્રોનો ભોગ લેતી સર્વનો-ખુદનો પણ-સર્વનાશ નોતરતી રાક્ષસીસ્વરૂપિની બતાવી છે. નાટ્યકારે આ અદમ્ય કામેચ્છાના ઘોડાપુરને નાયિકાના મુખરિત સંવાદો દ્વારા અતિવાચાળ સ્વરૂપે નિરૂપ્યાં હોવાથી પ્રતીકાત્મક ન બનતાં અભિધાસ્તરે જ સીમિત બની જાય છે. બીજક અશ્વસમાગમપ્રતીક્ષા પૂર્વે નાયિકાના સંકુલ મનોચિત્તને ઢંઢોળવાનો અને નિરૂપવાનો કોઈ કલાત્મક ઉપક્રમ દેખાતો નથી. નાટ્યવાચને મોહિની એટલે વિકૃત જાતીયતાનું પ્રતીક એવું સીધું સમીકરણ ડોકાય છે. મકરધ્વજ કે વિચિત્રસેન, કામતૃપ્તિ માટેનાં અશ્વપાત્રો કલ્યાણ, તેજસ્ કે બીજક એકબીજાથી કઈ રીતે ભિન્ન પડે છે, તેમનું આગવું વ્યક્તિત્વ કેવું છે, તેની કોઈ રેખાઓ ઊપસી નથી. આ બધાં જ નાયિકાના ધસમસતા જાતીય આવેગને સંતોષવા માટેનાં હાથવગાં સાધનો બન્યાં છે. જે રીતે કથાવસ્તુનું નિર્વહણ થઈ રહ્યું છે તે જોતાં એમ અનુમાન કરી શકાય કે બીજક અશ્વનું આબેહૂબ ચિત્ર દોરનાર ચિનારો પણ જો પ્રપૂર્ણ 'અશ્વત્વ' ધરાવતો હોત તો મોહિની કિંમતી હાર નહીં મૂલ્યવાન જાત સમર્પિત કરી ધન્યતા અનુભવત ! પહેલા અંકમાં અશ્વસ્નાનવિધિ વેળાએ તથા અંક ૯માં વર્ષાન્તે પરિભ્રમણ કરીને પાછા ફરેલા બીજક સાથેની કામપૂર્ણ ચેષ્ટા સમયે મોહિની જે વદે છે અને વર્તે છે તેમાં ઉન્મત્ત કામવૃત્તિનું સપાટીસ્તરે આલેખન થયું છે. પુરાણગ્રંથોમાં મૃત અશ્વ સાથેના પટરાણીના સહશયન પ્રસંગે એક બાજુ પુરોહિતો બ્રાહ્મણો અને બીજી બાજુ પટરાણી અને તેમનું સખી-સેવિકા-વૃંદ અરસપરસ અશ્લીલ ગાલિપ્રદાન કરે છે તેવો સાંકેતિક 'આચાર' બતાવ્યો છે.૧૦ પરંતુ 'અશ્વમેધ' નાટકમાં મોહિનીના જીવંત અશ્વ સાથેના મૈથુનવિધિ સમાગમસમયે વિપ્રસમુદાય દ્વારા જે અપશબ્દોની અને સ્ત્રીનિંદાની હેલી વરસાવી છે તે બિનકલાત્મક અને અનૌચિત્યપૂર્ણ લાગે છે.

'અશ્વમેધ'ની આ મર્યાદાઓ હોવા છતાં નાટ્યકારે કેટલાક છેડા એવા રમતા મૂકી દીધા છે કે તેનું કલાત્મક નિર્વહણ થયું હોત તો પરિણામ જુદું જ આવત. જેમ કે, અશ્વમેધના અશ્વની સુરક્ષા અર્થે પરિભ્રમણ કરતા સૈનિકો તન-મનથી ભાગી પડ્યા છે, ફરજના ભાગ રૂપે તેમાં યંત્રવત્ જોડાયા છે. સમગ્ર સેનાની દુર્દશા અને હતાશાને વ્યક્ત કરતો હોય તેમ અગ્રણી સૈનિક ચંદ્રસેન વિચિત્રસેનની છાયાને ફરિયાદ કરે છે—'અમારે ક્યાં સુધી આપ જેવા સત્તાધીશોની સત્તા વધારવા, ટકાવવા આયુષ્યની એકેએક અંગત ક્ષણને બિનઅંગત બનાવી દેવાની ? અને શા સારુ ? શું કામ ? શા માટે !' (પૃ. ૭૩). લેખક સૈનિકોના દૌર્બલ્યને અને કારુણ્યને મુખ્ય વાર્તા પ્રવાહને સાથે મૂકી, વિરોધાવી આધુનિકતા અને સૂક્ષ્મતા લાવી શક્યાં હોત.

રાજાના ચક્રવર્તીપદને માટે અનેક પ્રદેશો ઘૂમી વળતો બિચારો અશ્વ આ યજ્ઞમાં વિના વાંકે, વિના કારણે હોમાતો હોય છે. પરિભ્રમણને અંતે હતવીર્ય બન્યો હોવા છતાં મોહિનીની ઉત્તેજિત કામચેષ્ટાનો પણ ભોગ બને છે. લેખકે આ દયનીય પાત્રને જ કેન્દ્રીય પાત્ર પ્રસ્થાપિત કરી અને તેની કરુણ દશાને અભિવ્યક્ત કરી હોત તો પરિપ્રેક્ષ્યબિંદુ બદલાતાં કૃતિ વધુ સૂક્ષ્મ, સંકુલ અને કલાત્મક બની શકી હોત. ૧૯૮૪ના રેડિયો નાટ્ય મહોત્સવમાં પ્રો. સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રનું 'અશ્વત્થામા' નાટક પ્રસારિત થયું હતું. તેમાં નાટ્યકારે મહાભારત-ખ્યાત દ્રોણપુત્ર અશ્વત્થામાને નહીં પણ મુત્સદ્દી રાજકારણીઓની ચાલનો ભોગ બનતું 'અશ્વત્થામા' મદનિયું અને તેની કરુણ દશાને મુખ્ય વિષય બનાવ્યો છે અને મીથનિમિત્તે નૂતન સન્દર્ભો રચી આપ્યા છે.

'અશ્વમેધ' નાટકને રંગમંચક્ષમ બનાવી શકાય તે માટે રંગતંત્રના કસબી ડૉ. ચિનુ મોદીએ ચિત્ત સમક્ષ ભજવાતાં દૃશ્યો કલ્પીને સંરચના કરી હોય તેવું વર્તાઈ આવે છે. 'કથાગાન'નો વસ્તુપ્રવાહને વેગવંતો બનાવવા, પાત્રોની મનઃસ્થિતિને સાક્ષાત્ કરી આપવા અને તખ્તા પર ભજવી ન શકાય તેવાં દૃશ્યોને કથનશૈલીમાં નિરૂપવા સફળ પ્રયોગ કર્યો છે. નાટ્યકારે 'મન માણસનું એવું, જેનો કોઈ ન સમજે ભેદ વહાલા' ગીતને theme song તરીકે આંતરે પ્રયોજી એક વાતાવરણ સર્જ્યું છે, અલબત્ત મોહિનીના ઉઘાડા વાણીવિલાસ અને વર્તનને લીધે તેનું મન રાજાઓ, અશ્વો કે વાચકો માટે ક્યારેય અકળ રહ્યું નથી. બધું પ્રગટ પ્રગટ છે. અશ્વ અને સૈનિકોનું સ્પોટરનીંગ, ગીધના પડછાયાનું નૃત્ય, કળી-ભ્રમર અને પછી પૂર્ણ પુષ્પ સાથે મોહિનીનું પ્રાગટ્ય, ચંદ્રસેનના ભયાનક સ્વપ્નદૃશ્યને વિવિધ પ્રયુક્તિઓથી તખ્તા પર તાદૃશ

કરવાની નિરૂપણ રીતિ, ચંદ્રસેનનો રાજા વિચિત્રસેનના પડછાયા સાથેનો વાર્તાલાપ વગેરે અનેક દશ્યોમાં ચિનુ મોદીએ પોતાની નાટયસૂઝને અને તખ્તાનુભવને ખપમાં લીધાં છે. અલબત્ત કેટલાંક પ્રતીકો વાચાળ બન્યાં છે, પણ સમગ્રતયા આ બધું નાટયાત્મક થિયેટ્રિકલ બનીને આવે તેવી કાળજી–સાવધાની નાટયકારે લીધી હોય તેમ જોઈ શકાય છે.

રચનાસંવિધાનકલાની દષ્ટિએ જોઈએ તો કવિ કાન્તના 'વસંતવિજય'નો પાંડુ રમણીય મનોસંઘર્ષને કારણે (પ્રિયે! માદ્રી! આહા! સહન મુજથી આ નથી થતું.') મૃત્યુના મ્હોમાં ધકેલાતો હોવા છતાં સહૃદય ભાવકોની કરુણાનું પાત્ર બને છે તેવું 'અશ્વમેધ' નાટકના' સન્દર્ભે નાયિકા મોહિની વિશે બની શક્યું નથી.

૩

નાટયકારે પ્રસ્તુત નાટકના આલેખનમાં મીથનો આશ્રય શા માટે લીધો હશે એવો પાયાનો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે ઊભો થાય છે. સામાન્યતઃ સર્જન સબળ પુરાણકલ્પનને સ્વપ્રતિભાબળે વિશિષ્ટ સન્દર્ભે એવી રીતે પ્રયોજતો હોય છે કે તેના દેખીતા અર્થ તળે નવ્ય સન્દર્ભો અને સંવેદનોની અજાયબી સૃષ્ટિ ઊઘડતી જાય, રમણીયતાનાં શિખરો સિદ્ધ થતાં જાય. 'અશ્વમેધ'માં પુરાણ કલ્પનમાંથી આ પ્રકારની દ્વિતીય સ્તરની રમણીય લીલાના જવલ્લે જ દર્શન થાય છે. 'અશ્વમેધ'ના પૌરાણિક સન્દર્ભોને આધારે કોઈ આધુનિક સંવેદન પ્રગટતું ના હોય તો આ પ્રકારના રચનાશિલ્પનો કોઈ હેતુ ખરો ?

કન્નડ સાહિત્યના સુપ્રસિદ્ધ નાટયકાર, અભિનેતા અને દિગ્દર્શક ગિરીશ કર્નાડના 'હયવદન' નાટકમાં 'પુરાણકલ્પન'નું અર્વાચીન સંવેદનાસંદર્ભે કેવું કલાત્મક રૂપાંતર થયું છે! 'હયવદન'ના ભારતની બધી જ ભગિની ભાષાઓમાં મોટી સંખ્યામાં નાટયપ્રયોગો થયા છે. ગુજરાતમાં અંગ્રેજીમાં પ્રો. બિરજે પાટિલે અને ગુજરાતીમાં પ્રા. જગદીશ ભટ્ટે અને શ્રી કપિલ શુક્લે અલ્પતમ દશ્યબંધ (minimum set)નો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ કરીને આ પડકારક્ષમ નાટકને તખ્તા પર રમતું કર્યું છે.

ડૉ. ચિનુ મોદીએ 'હયવદન' કૃતિ જોઈ હોવાનો સંભવ છે. 'હયવદન'માં સૂત્રધાર સમા ભાગવતની ઉક્તિઓ દ્વારા અને વચ્ચે વચ્ચે આવતા 'યક્ષગાન' દ્વારા વસ્તુપ્રવાહનું નિર્વહણ થયું છે તેવું જ 'અશ્વમેધ'ની 'કથાગાન' પરંપરામાં જોવા મળે છે. 'અશ્વમેધ'ની માફક 'હયવદન'માં અશ્વને (હયવદનના

જન્મદાતાને) હણહણતા પૌરુષના આવેગમય પ્રતીક તરીકે નિરૂપવામાં આવ્યો છે. કર્ણાટકની લાવણ્યમયી રાજકન્યા (હયવદનની જનની) સ્વયંવરમાં દૂર દૂરથી પધારેલા રાજકુમારોથી આકર્ષાતી નથી, તે અવશ બનીને ખેંચાય છે અરબ રાજકુંવરના શ્વેત અશ્વના પ્રપૂર્ણ સૌન્દર્યથી. તે અશ્વ મૂળે તો ગંધર્વ હતો પણ કુબેરના શાપને લીધે ઘોડાની યોનિમાં જન્મેલો. રાજકુંવરી આ અશ્વ સાથે ૧૫ વર્ષ સુધી સહજીવન ભોગવે છે.[૧૧] શાપની અવધિ પૂરી થતાં અશ્વ પાછો અસલ સ્વરૂપે ગંધર્વ બની જાય છે. પણ અશ્વરતિસુખનો અમર્યાદ આનંદ લૂંટનારી રાણીને ગંધર્વમાં નહીં પણ અશ્વરૂપ ગંધર્વમાં રસ છે. આથી ગંધર્વ રોષે ભરાઈને રાણીને ઘોડી તરીકે રહેવાનો શાપ આપી સ્વર્ગલોકમાં ચાલ્યો જાય છે. આ બંનેના અટપટા સંયોગથી જન્મેલો હયવદન, અડધો ઘોડો અને અડધો મનુષ્ય, પોતાની અપૂર્ણ દશાને માટે વિલાપ કરતો આ લોકમાં જીવી રહ્યો છે.

શ્રી કર્નાડે રાજકુંવરીના અશ્વ સાથેના રતિક્રીડા સુખને કે હયવદનની લાચારીને કેન્દ્રિય બિંદુ બનાવ્યાં નથી. પણ સંસ્કૃત 'વેતાલપંચવિંશતિ' અને ટૉમસ માનની 'The transposed heads'ની નાટ્યરૂપ ધરાવતી કથામાંથી વસ્તુબીજ પકડી નાટ્યકારે દેવદત્ત-કપિલ-પદ્મિનીની કરુણગર્ભ કથાને આની સાથે જોડા-જોડ મૂકી દીધી છે. હયવદન અશ્વ પણ અપૂર્ણ છે અને બીજી વાર્તાનાં ત્રણે પાત્રો પણ અપૂર્ણ છે. આ બંને કથાતંતુઓને એકબીજામાં ભેળવી એવી રીતે નિરૂપવામાં આવ્યા છે કે અર્થઘટનોની ક્ષિતિજો વિસ્તરતી જાય છે. આ રીતે શ્રી ગિરીશ કર્નાડે મૂળકથામાંના નૈતિક પ્રશ્નને ન સ્પર્શતાં સંકુલ વિશ્વના અટપટા સંબંધોની લીલાને અને આત્મખોજ (self identity)ને નાટકનો વિષય બનાવ્યો છે.

ચિનુ મોદીએ એકાંકી સંગ્રહો દ્વારા અને 'જાલકા' નાટક દ્વારા તેમની નાટ્યકાર પ્રતિભાનો સુપેરે પરિચય આપી દીધો છે. 'અશ્વમેધ'માં કાંઈક નવું કરવાની મથામણ નાટ્યરસિકોને ગમે છે, સ્પર્શે છે. અલબત્ત, આ વખતે તેનું પરિણામ સંપૂર્ણતઃ સંતર્પક નીવડ્યું નથી. પણ આપણે ત્યાં મૌલિક નાટકોનું પ્રમાણ નહીંવત્ છે ત્યારે કલમ અને તખ્તાના કસબી ચિનુ મોદી નવા પ્રયોગશીલ નાટકોથી આપણી અપેક્ષા ભૂખને સંતોષશે તેવી શ્રદ્ધા અસ્થાને નથી.

સૂચિ

૧ शीघ्रम् ।२९। दक्षिणधुर्यतमम् ।३०। साहसम् ।३१। ललामम् ।३२। कृतिकाञ्जिर्जं वा ।३३। पूर्वकायकृष्णः शुक्लापरम् ।३४। कृष्णसारङ्ग

સંસ્કૃત સન્દર્ભો સુલભ કરી આપવા બદલ ડૉ. જયદેવ જાનીનો આભારી છું.

वा ।३५। (कात्यायन श्रौतसूत्तम्, અધ્યાય ૨૦, ૨૯–૩૫)

२ राजयज्ञोऽश्वमेधः सर्वकामस्य ।१। अष्टम्यां नवम्यां वा फाल्गुनी· शुक्लस्य ।२। (कात्या. એજન).

३ 'Everyday during this year that the horse is absent three-istis are offered to Savitr in the morning, mid-day and evening, when Savitr is respectively addressed as Satya-prasava, Prasavitr and Asavitr' (History of Dharmes' astra — Vol. II, Part II - P. V. Kane, Page. 1231; आश्वलायनश्रौतसूत्रम् , १०–६–८).

४ पतत्रिणा तदा सार्धं सुस्थितेन च चेतसा ।
अवसद्रजनीमेकां कौसल्या धर्मकाम्यया ।। (वा. कां. १४–३४).

५ संज्ञप्तमश्वं पत्न्यो धून्वन्ति दक्षिणान्केशप–
क्षानुद्ग्रथ्येतरान्प्रचृत्य सव्यानूरुनाध्नानाः ।
अथास्मै महिषीमुपनिपातयन्ति । (आश्वलायन श्रौतसूत्रम् १०·८-१०-११)

६ श्रपयित्वा पशून्यान् विधिवद् द्विजसत्तमाः
तं तुरङ्ग यथाशास्त्रमालभन्त द्विजातयः ॥
ततः संश्रप्य तुरगं विधिवद् याजकास्तदा ।
उपसंवेशयन राजंस्ततस्तां द्रुपदात्मजाम् ।।
कलाभिस्तिस्र भी राजन यथाविधि मनस्विनीम ।

(મહાભારત, અશ્વમેધ પર્વ, ૮૯–૧-૨$\frac{1}{2}$).

७ अश्वमेधो हि राजेन्द्र पावनः सर्वपाप्मनाम् । तेनेष्ट्वा त्वं विपाप्मा वै भविता नात्र संशयः ।। (आश्वमेधिक ७१–१६).

८ 'A classical dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature' — John Dowson.

૯ પૌરાણિક કથાકોષ' — શ્રી ડાહ્યાભાઈ પી. દેરાસરી, પૃ. ४४-४५.

१० 'Outside the Vedi tbe hotr abuses the crowned Queen in obscene language and She returns ths abuse along with her hundred attendant princesses and the brahma priest and the favourite wife enter into a similar obscene abuse.' (ibid. — P V. Kane, Page No. 1235; आश्वलायन श्रौतसूत्तम् १०·८, १०-१३).

૧૧ Hayavadon :— So ultimately She was married off to the white stallion. She lived with him for fifteen years — ('Hayavadon' — Ginish Karnad, Page No. 8).

—સ્વપ્નકુમાર મ. દેસાઈ

સામાજિક-રાજકીય પરિવેશમાં ઊપસતો માનવીય સંદર્ભ

['બદલાતી ક્ષિતિજ', જયંત ગાડીત, ૧૯૮૬, લોકપ્રિય પ્રકાશન, મુંબઈ']

આ નવલકથા એક વિશેષ સામાજિક સંદર્ભમાં માનવવ્યવહારનાં તેમજ માનવચિત્તનાં સંચલનોને આલેખે છે. ગાંધીવાદી સમાજસેવક પિતાનો ભૌતિક સુખ-પ્રાપ્તિઓમાં રાચતો ને વધુ સમૃદ્ધિને ઝંખતો એન્જિનિયર પુત્ર રશ્મિકાન્ત દેસાઈ; ગરીબ, ગુનાખોર ને પછાત જાતિના કુટુંબ-સન્દર્ભોને ઠેકવા મથતો ને સમજપૂર્વક કેળવેલી સંસ્કારશીલતા ધરાવતો શિક્ષક જીવાભાઈ વાઘરી; પછાત વર્ગને મળેલી તકોની અસ્મિતાનો રાજકીય લાભ ઉઠાવી જીવાભાઈને કોંગ્રેસની ટિકિટ અપાવતો ને એને ચૂંટણીમાં જીતાડતો શનો વાઘેલો તથા બદલાતી જતી ગુજરાતની સામાજિક-રાજકીય ભૂમિકા – એવી વ્યાપક વાસ્તવદર્શી ફ્રેમમાં જયંત ગાડીતે કથાનાં અંશોને વિકસાવ્યા છે. પરંતુ આવાં કથાઘટકોને કેવળ સપાટી પરની ગતિવિધિને હવાલે થવા દઈ કોઈ સમયખંડનું દસ્તાવેજીકરણ કરી દેવાનું કે કોઈ ભાવનાદર્શનના દૃષ્ટાન્તરૂપે કથાને બહેલાવવાનું એમણે કર્યું નથી. સામાજિક સંદર્ભોને ને વાસ્તવની રેખાઓને સ્પષ્ટ રાખતા જઈને પણ એ માનવીય પરિસ્થિતિઓનું અને પાત્રમાનસનું ભાતીગળ આલેખન કરવાનું ચૂક્યા નથી. એથી નવલકથા રસપ્રદ બની છે – અને નોંધપાત્ર પણ.

લહેરી ને વરણાગી રશ્મિકાન્ત–ચંદ્રિકાને સુરતની મજા છોડીને ખેડા જિલ્લાના અનાકર્ષક ને ધૂળિયા ગામ પેટાદરામાં આવવું પડ્યું છે—રશ્મિકાન્તની ઓડના એન્જિનિયર તરીકેની નોકરીને કારણે એના આગમનથી કથા આરંભાય છે. ક્રિમ-રેસ્ટોરાંની મજા માણવા વારે વારે નડિયાદ જતા રહેવામાં, ટી.વી. વસાવવામાં, જાસૂસી નવલકથાઓ વાંચવામાં વલવલતી એમની સુખાળવી એષણાઓનું લેખકે બહુ જ રસપ્રદ નિરૂપણ કર્યું છે. સમૃદ્ધિથી વંચિત રાખતા ગાંધી–આદર્શોની અકળાઈને મજાક કરતા, આ પ્રદેશની જડ અરસિક પ્રજાને ભાંડતા, શોખપૂર્વક રાજકારણની ચર્ચા કરતા રશ્મિકાન્તનું બોલકાપણું એના ચરિત્રને ઉપસાવવામાં ઉત્તમ રીતે ખપમાં લેવાયું છે. આ.વી ભૌતિકતા આગળ જ અટકી રહેલા લાક્ષણિક ભદ્રવર્ગના પ્રતિનિધિ રૂપે એ ગોઠવાઈ જાય એવો

નવલકથાનો સામાજિક સંદર્ભ હોવા છતાં કટાક્ષના સંકેતો રચીને કોઈ જાતનો મૂલ્યપ્રક્ષેપ કરવાને બદલે લેખકે એને વ્યક્તિ તરીકે એક સ્વતંત્ર પાત્રરૂપે ઉપસાવવામાં જ વધુ રસ દાખવ્યો છે. થોડુંક ભદ્રવર્ગીય સુગાળવાપણું ધરાવતાં હોવા છતાં આ પતિ-પત્ની ચતુર કે તોછડાં નથી—સરળ ને નિખાલસ છે, માનવીય છે, એટલે જીવાભાઈ વાઘરી પડોશમાં રહેવા આવે છે ત્યારે કંઈક અતડાં રહેતાં રહેતાં પણ એ જીવાભાઈના કુટુંબમાં ભળ્યા વિના રહેતાં નથી. જીવાભાઈ ચૂંટણીના ઉમેદવાર બને છે ત્યારે એ ઉચ્ચવર્ણને સહજ એવી પ્રતિક્રિયા અનુભવે છે—વિશેષે તો એમાં જીવાભાઈની નિષ્ફળતાની ખાતરીવાળો મજાકભાવ છે. પરંતુ એ પણ તોછડી રીતે વ્યક્ત થતો નથી. સંબંધો પૂરા માનવીય રહે છે. ક્યારેક એમાં લાગણી ને સહાનુભૂતિ પણ ભળે છે.

આવા આલેખનને કારણે ઉચ્ચ-અવચની, સમૃદ્ધિ-સાદગીની, સુખેપણાઆંતરિક સંસ્કારિતાની વિભિન્ન રેખાઓ ઉપસે છે—પરંતુ સામાજિક સંઘર્ષ કે વિરોધની મુખરતા નવલકથાનો કબજો જમાવતી નથી એટલે કે નવલકથા કોઈ મૂલ્યનિષ્ઠ સામાજિક-રાજકીય નવલકથા બની જતી નથી.

પહેલો ખંડ લેખકના કથન-થર્ડ પર્સન નેરેશન-રૂપે આવતો હોવા છતાં રશ્મિકાન્ત-ચંદ્રિકાને જ કેન્દ્રમાં રાખે છે, જીવાભાઈનું પાત્ર અહીં બહુ ફોકસમાં આવતું નથી. બીજા ખંડમાં આખીય ઘટના જીવાભાઈના આત્મકથનરૂપે આલેખાય છે ત્યારે એના કુટુંબ સંદર્ભો, એની આંતરિક સંવેદનશીલતા ને સાંસ્કારિક પિતા-પત્ની-સહકાર્યકરો સમાજ તથા પોતાની જાત સાથે અનુભવતો સંઘર્ષ—બહુ ઝીણવટથી આકાર ધરતાં જાય છે. એમાં પણ સામાજિક સંદર્ભ કરતાં પાત્રસંદર્ભ વધુ ધ્યાનપાત્ર બને છે.

નિશ્ચિત સમયની રાજકીય ગતિવિધિનો સંદર્ભ આલેખતી આ નવલકથા ઘટનાશ્રિત કથા રહી જવાને બદલે સાહિત્યકૃતિ તરીકે આસ્વાદ્ય બને છે—બે કારણે. એક છે એની પાત્રકેન્દ્રિતતા મુખ્ય-ગૌણ પ્રત્યેક પાત્ર, કોઈ વર્ગનું કે કથાક ખ્યાલનું પ્રતિનિધિત્વ કરી અટકી જવાને બદલે પોતાની લાક્ષણિક વૈયક્તિકતાને રચી રહે છે. આવાં અનેકવિધ પાત્રોની આગવી મુદ્રાઓમાં પરોવાતાં કથાનાં સૂત્રોથી સામાજિક સંદર્ભ ઘડાતો આવે છે.

નવલકથાનું બીજું ને સૌથી વધુ આસ્વાદ્ય તત્ત્વ છે નવલકથાની પાત્ર-ભાષા. વાઘરી બોલીનો લેખકે કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કર્યો હશે એ તો વાસ્તવિકતાની ચોકસાઈ માટે જ. પરંતુ અન્ય પાત્રોની ઉક્તિઓમાં પણ પાત્રચિત્તની ઝીણવટોને પકડવાની લેખકની સૂઝ નિરીક્ષણશક્તિ દેખાય છે. રોજિંદી વાત-

ચીતની લાક્ષણિક લઢણોને પણ એમણે સમર્થતાથી આલેખી છે એથી ભાષાનો એક વિશિષ્ટ સ્વાદ અનુભવી શકાય છે...આવા ભાગરૂપે પણ નવલકથાની એક લાક્ષણિક ભાત રચી છે; એટલું જ નહીં, એને માનવીય સંદર્ભ આપવામાં પણ આ ભાષાનો મોટો ફાળો છે.

સુવાચ્ય રહીને પ્રભાવક બનતી આ નવલકથામાં વાસ્તવના સંદર્ભોની તેમજ સ્વરૂપને લગતી એક-બે મુશ્કેલીઓ રહી ગઈ છે. થર્ડ પર્સન નેરેશનના ને આત્મકથાનકના પહેલા બે ખંડો ઘટનાના બે આયામોને ખોલી આપે છે પણ પછીના બે ખંડોમાં નવલકથાની ટેક્નિક કેવળ તદબીર બની જાય છે. શના વાઘેલાની ઉક્તિ ધરાવતો ૧૨–૧૩ પાનાંનો ત્રીજો ખંડ તેમજ મંગળ વાઘરીની કેવળ ૨ પાનાંની ઉક્તિ આલેખતો ચોથો ખંડ કથા સંદર્ભે પણ કેવળ ફાલતુ (રિડન્ડન્ટ) જણાય છે. પહેલા બે ખંડોમા જ કથાનાં બધાં પરિમાણો ઊઘડી રહે છે. એ પછી આવાં લટકણિયાં બિનજરૂરી બની જાય છે. રાજકીય સંદર્ભને આવાં પાત્રોના દૃષ્ટિકોણથી પ્રગટ કરવાનો લેખકનો આશય હોય તોપણ એ કંઈ બહુ ઉપકારક કે જરૂરી બનતો નથી.

જયંત ગાડીત વાસ્તવાલેખનના આગ્રહી સર્જક છે. એટલે પહેલા અને બીજા ખંડમાં આલેખાયેલી સમાન ઘટનાઓની વિગતો વચ્ચે અસંગતિ રહી ગઈ છે એનું આશ્ચર્ય થાય છે. દૃષ્ટાન્તો ઉતારવાં શક્ય નથી પણ પૃ. ૨૬-૨૭ અને પૃ. ૧૩૩–૧૩૪ સાથે વાંચવાથી આવી અસંગતિ ને અવધાનનો ખ્યાલ આવી જશે. બીજે પણ આવાં અનવધાનો રહી ગયાં છે.

બીજા ખંડમાં જીવાભાઈની નપુંસકતાનું નિરૂપણ થયું છે એ સંદર્ભ પણ સમગ્ર નવલકથામાં બિનજરૂરી લાગે છે, પાત્ર કે પરિસ્થિતિના સંદર્ભે કશી નોંધપાત્ર ઉપકારકતા ન દાખવતી આ વિગત લેખકે શા માટે નિરૂપી હશે! (શ્રી ધવલ મહેતા એને જીવાના એલિયેનેશનના એક ઘટક તરીકે ઓળખાવે છે પણ એ પ્રતીતિકર નથી કેમકે જીવો અંતર્મુખ વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે. એટલું જ, એ એવી કોઈ તીવ્રતાથી એલિયેનેશન અનુભવતો પણ નથી!) લેખકે પહેલા ખંડમાં પણ આનો કશો નિર્દેશ કર્યો નથી. એટલે એ કેવળ આગંતુક લાગે છે,

રમણ સોની

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનું ૩૪મું અધિવેશન

અને અમે તો પહોંચી ગયા મુંબઈ-બધા ના ના કરતા રહ્યા, સાહિત્ય પરિષદોની વ્યર્થતા સમજાવતા રહ્યા છતાં એની સાર્થકતાના અંશોને પણ

જો પામી શકાતા હોય તો તે પામવા પહોંચી ગયા નાતાલના દિવસોમાં વિલે પાર્લે. આજ પહેલાં આ જીવે કદી સાહિત્ય પરિષદ્નાં અધિવેશનોમાં ભાગ લીધો જ ન હતો—વડોદરામાં સાહિત્ય પરિષદ મળી રહી હતી પણ એ બીજી અનેક પરિષદો જેવી જ હતી. આપણા રામે—તો આવા દબદબા, આવાં વૈભવી વાતાવરણોમાં સાહિત્યની ચર્ચાઓ જોઈ જ ન હતી એટલે છક્ક થઈ ગયા. થોડો અપરાધભાવ મનમાં જાગ્યો. આગલા દિવસે જ રસિક શાહનાં પત્ની કલા શાહે અમને એક સોંસરવો પ્રશ્ન પૂછી નાખ્યો હતો—શ્રોતા તરીકે આ પહેલાં કદી પરિષદમાં ગયા છો ખરા? એમનો વ્યંગ્યાર્થ પામવા જેટલું ભાવકત્વ તો અમારી પાસે બચ્યું હતું, બે-ચાર છટકબારીઓ શોધવા ગયા પણ ફસાયા. અમારા સદ્‌ભાગ્યને તો શું કહેવું? મિત્રો તો કેવા—જાહેરમાં માથે છાણાં થાપે એવા. મિત્રપત્નીઓ તો કેવી—ઝટ દંતીકને ભૂલો બતાવી આપે એવી

સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશન પ્રસંગે મુંબઈનાં વર્તમાનપત્રોએ ખાસ્સી તૈયારી કરી હતી—સ્વપ્ન, આદર્શો, ભ્રમણાઓના જગતમાંથી વાસ્તવિકતાના જગતમાં પાછા આણવા માટે ઘણો જરૂરી, કેટલોક બિનજરૂરી, ઊહાપોહ નજરે પડચા કરતો હતો... આવા ઊહાપોહ, વિરોધ, આશા, ઉલ્લાસ, પ્રશંસા, નિંદાથી ભરેલા વાતાવરણમાં શોભાયાત્રાથી આરંભ થયો પરિષદનો. બાળપણથી અમને તો વરઘોડા ગમ્યા નથી—નવલરામને વાંચ્યા ન હતા અને વાંચ્યા હોત તો માબાપને પણ વાંચી સંભળાવત... વરઘોડા નથી ગમતા એનું કારણ એ નહીં કે અમને ઘોડા ઉપર બેસનારની અદેખાઈ આવતી હતી. વરવું, ભદ્દું લાગ્યા કરે. માનસિક પ્રકૃતિ સાથે એનો કોઈ મેળ ન ખાય. આ જીવને તો લગ્નની, મરણની બધી વિધિઓ પણ નથી ગમતી... કેટલો બધો નિરર્થક વ્યય—સમય, શક્તિ, ધનનો પણ ના, માણસને વિધિ વિના ન ચાલે એટલે વિધિપુરસ્સર સાહિત્ય પરિષદના ચોત્રીસમા અધિવેશનનું ઉદ્‌ઘાટન વિલે પાર્લેના સ્ટેશન પરની એક રેસ્તોરાંમાં સંજયદષ્ટિથી નિહાળ્યું અને ઝટ ચંદ્રિકાનું બાવડું પકડીને યુયુત્સુને આગળ કરતોક ને દસ મિનિટમાં જઈ પહોંચ્યો ગોકળી બાઈ સ્કૂલના કમ્પાઉંડમાં. લગ્ન સમારંભને ઝાંખો પાડી દે એવાં સુશોભન, કાંજીવરમ—બનારસી સેલાં—હરખ ઊમટેલા માણસોની વચ્ચે જરા ગભરાતાં ગભરાતાં અંદર પ્રવેશ્યા—ઉદ્‌ઘાટન પ્રવચન ચાલતું હતું. ઉમાશંકર જોશી વદતા હતા. ગુજરાતી ભાષા લુપ્ત થઈ રહી છે; વીસમી સદીના અંતકાળે ઢોલત્રાંસા વગાડીને માતૃભાષાના મહત્ત્વની ધજાઓ ફરકાવવી પડી—ધિક્ દાસપણું ગાવાનો ફરી ફરી વારો આવે—ફરી ફરી કહેવું પડે કે રૂડી

ગુજરાતી રાણીના વકીલ છીએ! અમને જાણીને અદળક આનંદ થયો કે 'અંગ્રેજી માધ્યમના આક્રમણ સામે આપણી માતૃભાષા ગુજરાતીનું રક્ષણ કરવા માટે કશુંક નક્કર કરવાનો સાહિત્ય પરિષદે નિર્ધાર કર્યો છે. પણ આ ગાંડી ગુજરાતના માબાપોના હૈયામાં આ ભાષા વિશે કઈ રીતે પ્રેમ પ્રગટાવીશું? જુદી જુદી જગ્યાએથી આનાં સૂચનો મળવાં જોઈએ, આઓ પરિસંવાદ થઈ શકે પણ ખાટલે મોટી ખોડ જ એ છે કે આપણાં વ્યાયામો ચાલતા રહે છે, અને અંગ્રેજી માધ્યમની શાળાઓમાં ધસારો વધતો જ જાય છે. પ્રમુખપદ માટેની ચૂંટણીપ્રથાનો પણ પુનર્વિચાર કરવાની જરૂર પરિષદના સૂત્રધારોને વરતાવા માંડી છે એની પાછળ રહેલા સંકેતો ન સમજાય એવા બાઘા તો અમે નથી–કોઈને પણ એ કક્ષાના બાઘા માનતા નથી. અમને પણ લોકશાહી પ્રકૃતિમાં ભારે આસ્થા હતી–યશવંત દોશીની સાથે અમારો સૂર મળતો઼ળતો રહ્યો હતો કે શા માટે ચૂંટણી ન થવી જોઈએ... પણ ચૂંટણીની પૂર્વસંધ્યાઓ સારી નથી હોતી–દેશમાં પણ અને પરિષદમાં પણ. એટલે હવે મનેકમને પણ આનો વિકલ્પ શોધવો રહ્યો.

હવે અમારી ઉત્સુકતા વધવા માંડી, સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ તરીકે અપાતા વ્યાખ્યાન ને અમે ભારે મહત્ત્વ આપીએ છીએ. જીવનભરની સાહિત્યનિષ્ઠાના પરિપાક રૂપે આવાં વ્યાખ્યાનો તૈયાર થાય એ વણલખ્યો આદર્શ છે. છેલ્લા કેટલાય સમયથી ગુજરાતી ભાષાને બૃહદ્કોશની જરૂર છે એના નગારાં જોર-શોરથી વાગવા માંડ્યા હતા. ઝીણી ઝીણી પિપુડી વગાડીને અમે પણ ફાળો આપ્યો હતો. એટલે ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરાએ 'ઐતિહાસિક શબ્દકોષ : કેટલાક વિચારો' વિશે પ્રવચન આપ્યું ત્યારે અમને થયું–હાશ, છેવટે ભવિષ્યમાં રચાનારા કોશની પ્રસ્તાવના આપણા હાથમાં આવી ગઈ. ગુજરાતી ભાષામાં ૧૮૦૮થી શરૂ થયેલી કોશપ્રવૃત્તિની આછી રૂપરેખા, પુરોગામી સાહિત્યપરિષદ પ્રમુખોએ કોશ માટે સેવેલી ચિંતાઓની વાત પછી અમારે ભાવતી વાત આવી. 'ભૌતિક અથવા બૌદ્ધિક ક્ષેત્રમાં નવીન સિદ્ધિઓની પ્રાપ્તિ સાથે અથવા નવા ફેરફારોના પરિણામ રૂપે કોઈ પણ ભાષાનો શબ્દસંચય વિસ્તૃત થાય છે તેમ જ જૂના શબ્દો નવા અર્થોમાં વપરાતાં એ રીતે પણ ભાષાની સમૃદ્ધિ વધે છે. ભાષાના શબ્દસંચયનું સર્વાંગી અધ્યયન એટલે એ બોલનારી પ્રજાએ જીવનનાં વિવિધ ક્ષેત્રોમાં પ્રાચીન કાળથી માંડી આજ દિન સુધી કરેલાં કાર્યોનો, એના ઐતિહાસિક સંપર્કોનો અને અદ્યતન પ્રવૃત્તિઓનો, એની લાક્ષણિકતાઓ, ખૂબીઓ અને ખામીઓનો ઇતિહાસ. ભાષામાં રહેલા માનવતત્ત્વનો અભ્યાસ એની ધ્વનિપ્રક્રિયા કે સ્વરવ્યંજન પ્રક્રિયા દ્વારા નહિ, પણ મુખ્યત્વે એના

એતદ્

શબ્દભંડોળ દ્વારા જ થઈ શકે. શબ્દભંડોળના વિકાસ સાથે નવ. નવા શબ્દ-કોશોની રચના આવશ્યક બને છે. શબ્દભંડોળની–નવાં શબ્દરૂપોની કે નવા અર્થોની વૃદ્ધિ એ કોઈ પણ જીવંત ભાષાની લાક્ષણિકતા છે. પરંતુ જગતમાં જેટલી ભાષાઓ બોલાય છે અથવા બોલાતી હતી, એ સર્વમાં કંઈ શબ્દકોશો રચાયા નથી.' હે સુજ્ઞ વાચકો, અહીં અમારાથી શરતચૂક થઈ ગઈ છે. અમે આ લાંબું અવતરણ તમારી પાસે જે મુદ્રિત વ્યાખ્યાન છે તેમાથી નથી આપ્યું. પણ 'અધીત' ગ્રંથ (સં. ચિમનલાલ ત્રિવેદી–ચિનુ મોદી)ના પૃ. ૭૪ પરથી આપ્યું છે. ૧૯૬૧માં પ્રો. સાંડેસરાએ ગુજરાતીના અધ્યાપક સંઘના પ્રમુખ-પદેથી 'ગુજરાતી કોશ' વિશે જે વિદ્વત્તાપૂર્ણ, પ્રેરક વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું એનું એ જ વ્યાખ્યાન (એના એ જ શબ્દો, એ જ પ્રકારના પેરેગ્રાફ) ૧૯૮૭માં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના ૩૪મા અધિવેશનના પ્રમુખપદેથી પણ આપ્યું ! વધુ જાણકારી માટે 'અધીત' જોઈ લેવું. અમને તો પચીસ વર્ષ પહેલાંનું વ્યાખ્યાન વધારે ગમ્યું... અમારી વક્ર દૃષ્ટિ તો એમ કહે છે કે સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખની વય ૭૦–૭૨ની નહીં પણ ૪૬–૪૭ની હતી. આધેડ વયના યુવાનોએ આનંદમંગળ ગાવાં. પણ આ સાવ તુચ્છ, ક્ષુદ્ર, અલ્પ-તમ મુદ્દો બાજુ પર રાખો.

ગુજરાતી ભાષાના પ્રત્યેક શબ્દનું જીવનચરિત્રને સમાવતા કોશવાળી વાત અમને ગમી ગઈ. આનું કાર્ય કેટલું વિકટ છે એ દર્શાવવા ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરાએ ઑક્સફર્ડની 'ન્યૂ ઇંગ્લીશ ડિક્શનેરી'નું તથા પૂનામાં સંસ્કૃત ભાષાનો કોશ રચવાની ચાલતી કામગીરીનાં દૃષ્ટાન્ત આપ્યાં. આ કોશની કામગીરી સમજાવવા માટે નાતરું, વિશ્વવિદ્યાલય, ચોખા, પોળ, ગોઠી જેવા શબ્દોનાં ઐતિહાસિક જીવનચરિત્રો આપીને પોતાની વાતને ઠસાવવાનો સફળ પ્રયત્ન કર્યો. અહીં કોશ વિશે રજૂ થયેલા વિચારો વિદ્વત્તાપૂર્ણ હોવા છતાં પચીસ વર્ષ પછી નવેસરથી એનો વિચાર કરીને, પોતાના જૂના વ્યાખ્યાનને અતિક્રમી જાય એવું વ્યાખ્યાન ન મળ્યું એનો વસવસો થયા જ કર્યો. છતાં ગુજરાતી પ્રજા સામે આ પડકાર ફેંકાયો છે, કોણ ઝીલશે–કેવી રીતે ઝીલશે ? ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનો કોઈ હોદ્દો અમારી પાસે તો નથી–એટલે હોદ્દેદારોને જ વિનંતી કરવી પડે કે કાલે કરતા હો તો આજે અને આજે કરતા હો તો હમણાં–આ કોશ કરવાં જરૂરી સાધનસામગ્રીની વિગતો તૈયાર કરાવી ગુજરાતી સમાજ આગળ મૂકો–અને એ માટેનું તંત્ર ગોઠવો. અમારી શુદ્ધબુદ્ધિ તો જ માને છે કે આની જવાબદારી પણ જયંત કોઠારીને સોંપવી જોઈએ

'ચીકણા', દઢાગ્રહી અભ્યાસી માણસ જ આને માટેની આખી ટીમને તાલીમ આપી શકે. અમે એ પણ જાણીએ છીએ કે આમ બનવાનું નથી—સાહિત્યકોશનું દૃષ્ટાન્ત મોજૂદ છે. ખેર, પણ અમને અને અમારા જેવા બધા જ નાના માણસોને શ્રદ્ધા છે—વિશ્વાસ છે કે આવા કામમાં પરિષદને બધાનો સહકાર મળી રહેશે.

બીજે દિવસે સવારે બીજી બેઠક સર્જન વિભાગની હતી અને તેના કેન્દ્રસ્થાને હતી નવલકથા. આ વિભાગના અધ્યક્ષપદે રઘુવીર ચૌધરી હતા—સમય બચાવવા, બીજા આમંત્રિત વક્તાઓને તક આપવા માટે તેમણે પોતાનું વ્યાખ્યાન ટૂંકમાં આપ્યું; તેમનો વિષય હતો—'અનુભવની શક્તિ અને શબ્દનું સૌંદર્ય' સામગ્રી અને રૂપ—બંને ઉપર ભાર આપતા રઘુવીર ચૌધરીએ પોતાની નવલકથાઓના સન્દર્ભે સાહિત્ય વિવેચનને યાદ કર્યું. પણ તેઓ રચનારીતિ ઉપર ભાર આપે જ છે.

એમણે છેડેલા પ્રશ્નોએ તો અમને ચકિત—ચકચકિત કરી નાખ્યા—આટલી બધી વિપુલ સંખ્યામાં નવલકથા લખતા રઘુવીર ચૌધરીના સર્જન પાછળ કેટલાં બધા પ્રશ્નો છે—'કથાની સૃષ્ટિને કયા પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવી, લેખકના, કોઈ એક પાત્રના કે એકથી વધુ પાત્રોના? એ પાત્રોની કથામાં સંડોવણી કયા પ્રકારની રાખવી? કયા પાત્રને ક્યાં અને ક્યારે દાખલ કરવું? પાત્રોને ઉપસાવવા એમની વ્યાવસાયિક સક્રિયતાનો કેટલા પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરવો? વ્યક્તિ, જૂથ, અને સમાજના આંતર સંબંધો ઉપસાવવા જરૂરી દશ્યરચના માટે કેવા સ્થળ-કાળ પસંદ કરવાં?'—હવે આ બધી ભૂમિકાઓ તેમની નવલકથાઓમાં ક્યાં કેટલી માત્રામાં જોવા મળે છે એની શોધ આદરવી જોઈએ. રઘુવીર ચૌધરીએ અપેક્ષા કરતાં વધારે માત્રામાં સંતોષ આપ્યો. વિવેચનના-સર્જનના આધુનિક પ્રવાહોથી પરિચિત રહે છે એવી મુદ્રા ઉપસાવવામાં એમને ઠીક ઠીક સફળતા મળી. પણ વિચારો થોડા વેરવિખેર રીતે રજૂ કરવાને બદલે એક કેન્દ્રની આસપાસ ગૂંથવા વધારે સારા. અને એ રીતે જો તેમણે વાત માંડી હોત તો વધુ સારું પરિણામ આવત. પણ જે પરિણામ આવ્યું છે તેનો આનંદ પૂરતો નથી?

આ બેઠકના આમંત્રિત વક્તા હતા શ્રી ભગવતીકુમાર શર્મા. એમણે આપેલી કેફિયત દ્વારા સર્જકની છબિ ઉપસતી હતી. પોતાની સર્જનપ્રવૃત્તિ વિશે કશો ઘોંઘાટ નહિ, આકરાં વિવેચનોથી વ્યથિત થયા વિના કામ કરનારા નવલકથાકારોમાં ભગવતીકુમાર શર્મા આગળ પડતા. ત્રણ દાયકાથી ચાલતી સર્જકયાત્રામાં આવેલાં મહત્ત્વનાં સ્થિત્યંતરોનો પરિચય કરાવીને તેમણે સર્જનાત્મક નવલ-

કથાની વિભાવના ધરી. તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલી 'અસૂર્યલેાક' છેલ્લું સ્થિત્યંતર, રઘુવીર ચૌધરીની જેમ તેમની નવલકથાઓનાં સ્થિત્યંતરોને ધ્યાનમાં રાખીને અભ્યાસ થવો જોઈએ.

તેમણે વ્યાખ્યાનના ઉત્તરાર્ધમાં 'સર્જનાત્મક નવલકથા'ની વિભાવના સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. અમને એ પ્રયત્નમાં આદર્શલક્ષી સૌંદર્યમીમાંસા દેખાઈ. અને આ પ્રકારની સૌંદર્યમીમાંસાની કસોટી તો કૃતિલક્ષી ચર્ચાવિચારણા દ્વારા જ થઈ શકે એવી અમારી આંતરપ્રતીતિ છે. કૃતિલક્ષી વિવેચન પછી શરૂ થવો જોઈએ બીજો એક પ્રદેશ – જે કૃતિને વ્યાપક ભૂમિકાઓ સાથે સાંકળી આપે. ભગવતીકુમાર શર્માનું વ્યાખ્યાન સૌંદર્યમીમાંસા માટે કેટલાંક ચિંત્ય પ્રશ્નો ઊભા કરશે. 'કલાકીય રસાનુભવ થાય, પણ પ્રબળ જીવનાનુભવની ન્યૂનતા રહી જાય એવું નવલકથા પરત્વે શક્ય છે.' આમ તો 'નવલકથાનું કાવ્યશાસ્ત્ર' સાવ આગવા પ્રશ્નો ઊભા કરે – અમે તો એમ પણ માનીએ છીએ કે 'ગુજરાતી નવલકથાનું કાવ્યશાસ્ત્ર' વળી પાછા બીજા પ્રશ્નો ઊભા કરે. રાહ જોઈને હજુ ઊભા જ છીએ. પગ થાકે તે પહેલાં કોઈક આવી ચઢજો.

આ બંને સર્જકોને સામે છેડે છે 'આંગળિયાત'ના લેખક જોસેફ મેકવાન. મોટા ભાગનું ગુજરાત ઓળખે છે એમને 'આંગળિયાત'ના લેખક તરીકે. અમે 'વ્યથાનાં વીતક'ના લેખક તરીકે પણ ઓળખીએ છીએ. તેમણે આપેલી કેફિયતમાં વાર્તારસનું પ્રમાણ અધિક એટલે શ્રોતાઓનું ધ્યાન વધારે આકર્ષી શક્યા. જીવનના વાસ્તવ અને નવલકથાના વાસ્તવ વચ્ચે ભેદ ન પાડનારા જોસેફ મેકવાનની કળાને રુંધનારું તત્ત્વ 'આંગળિયાત'ને ધ્યાનપૂર્વક વાંચનાર ભાવકોની દૃષ્ટિએ પડ્યું જ હશે. રઘુવીર ચૌધરી ચતુરસુજાણ છે, તેમણે એ નવલકથાનો 'પૂર્વાર્ધ' સુંદર છે એવા મતલબનું કંઈક કહ્યું. અમે પૂરેપૂરા સંમત છીએ, પણ અમારી વાતનું પ્રમાણ આપવા માટે એની વિગતવાર સમીક્ષા કરવી પડે – જે માટે અમે વચન આપીએ છીએ.

અને અમને એકાએક ભોજનરસનો, અન્નબ્રહ્મનો મહિમા સમજાઈ ગયો. બીજા નવલકથાકારોને સાંભળ્યા વિના જ શ્રોતાઓએ ભોજનગૃહમાં જવા માંડ્યું ચારેબાજુ ઊઠમેસ–નાસભાગ, અમને બ. ક. ઠાકોર યાદ આવી ગયા–એ વિચક્ષણ પુરુષ આવા પ્રસંગે ભારે રોષ દાખવે–તળપદા શબ્દોથી. લગ્નવિધિ વખતે નિકટનાં સગાં ચોરીમાં અને મિષ્ટાન્નમિતરેજના: પણ એવું જ થાય ને–બે હજાર માણસોનો મનેખ ભેગો થયો હોય તો શું કરો? વીનેશ અંતાણી, ધીરેન્દ્ર મહેતા, મફત ઓઝા, ધીરુબહેન પટેલ, રવીન્દ્ર પારેખની વાતો દાળના

સભડકાઓએ ભુલાવી દીધી.

ત્રીજી બેઠક વિવેચનની. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા અધ્યક્ષ. જૂના લેખોને ફરી રજૂ ન કરવાની પ્રતિજ્ઞાવાળા એ તો. આ વખતે તેમણે સેંકડો માનવીઓની આગળ મુઠ્ઠીભર માણસો સમજી શકે એવો થર્મોડાયનેમિક્સનો સિદ્ધાન્ત કાવ્યભાષાના સંદર્ભે ધરી દીધો. અમે અંગત રીતે એવું માનીએ કે આવા પ્રસંગે સંક્રમણ થઈ શકે એવા મુદ્દાઓને જ સ્પર્શવા. અમારી આ સાચીખોટી માન્યતાને હડસેલો બાજુએ. આ વિવેચકની અનેક લાક્ષણિકતાઓમાંની અમને ગમતી એક લાક્ષણિકતા–વ્યવહારની ભાષાને સંસ્કારી, સંવર્ધી, શકવાની શક્તિ કવિમાં છે એવી તેમની દૃઢ માન્યતા અનુસંરચનાવાદથી ઉભરાતા વાતાવરણમાં અમને તો વીરડા જેવી લાગે છે. અને બીજી લાક્ષણિકતા–આપણા સિદ્ધાન્તનું સમર્થન કરતી કૃતિલક્ષી ચર્ચા–જેથી બધાને એ ચકાસી જોવાની તક મળે. આ બાબતમાં તેઓ સંસ્કૃત અલંકાર શાસ્ત્રીઓને નથી અનુસર્યા? ક્યાં ગયા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના પંડિતો? પણ પૂછવાની ટેવવાળો જીવ આ બધા વાદથી અજ્ઞાત હોવા છતાં પૂછે છે કે બખ્તિનના સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત અને કાર્નિવલને અથડાવવાની કોઈ જરૂર? 'ભાષા લાંબા ઇતિહાસના અવશેષોથી લદાયેલી છે' એ કબૂલ પણ મનુષ્યે જે અનુભવ્યું, વિચાર્યું તેનું સઘળું શબ્દ એટલે ભાષા–એમ કહેવામાં કશું કાચું તો નથી કપાતું ને! તો પછી જીવંત ભાષાની વાત કઈ રીતે થતી હતી? કવિતાભાષાના આ અવ્યવસ્થાના પ્રયાસને થર્મોડાયનેમિક્સના સંબંધના પ્રકાશમાં જ તપાસી શકાય? પરંપરાગત તપાસ કરતા અથવા આધુનિક તપાસ કરતાં આ તપાસ કઈ રીતે જુદી પડે છે? પણ અમે તો અહેવાલ આપવા બેઠા છીએ એટલે આ દિશામાં જરા વધુ જ્ઞાન મેળવીને ચર્ચા કરીશું–અને અમને બહુ ગમી ગયેલી વાત કહી નાખીએ ત્યારે–'આમ, આ ગીતને (રાજેન્દ્ર શુક્લની 'ભીંટ ભરીને આવ્યું' રે) સંબંધ અને એની ચાર પ્રવૃત્તિઓથી તપાસ્યા છતાં જોઈ શકાય છે કે કાવ્યની સંમોહિનીને અને શક્તિને આ બધી કાવ્ય સમજ સાથે બહુ ઓછી લેવાદેવા છે.'

આ બેઠકના એક આમંત્રિત વક્તા હતા અમે પોતે અને અમે અમારી વાત ક્યાંથી કરીએ, માત્ર એટલું જણાવવાની રજા લઈએ કે ગુજરાતી ... દુર્દશાનાં કેટલાંક કારણોની ચર્ચા કરી. બીજા આમંત્રિત ... ઇતિહાસવિદ અને વિવેચક નરોત્તમ પલાણ. ભજન સાહિ... વિવેચનમાંથી ઉપસ્થિત થતા પ્રશ્નોની ચર્ચા થઈ. વિ... પણ કરે–એમાં અતિમૂલ્યાંકન પ્રવેશી પણ જાય.

તો મધ્યકાલીન સાહિત્યના આસ્વાદના પ્રશ્નો કેટલા અટપટા હોય છે એની જાણ અમને અવારનવાર અમારા નિકટના મુરબ્બી હરિવલ્લભ ભાયાણી સાથેની ગપસપ દ્વારા અને જયંત કોઠારીનાં વિવેચનો દ્વારા મળતી રહી છે, અને આ દિશામાં તો અમે હજુ ઘુંટણિયાં કાઢતાં માંડ શીખ્યા છીએ એટલે વધુ ન બોલીએ એમાં જ અમારું હિત છે.

અને આ ત્રણે વ્યાખ્યાનોને અંતે, કાળને ઘણી વાર થંભાવી દઈને, બીજાં વક્તવ્યો અપાયાં. ગંભીર રીતે અપાયેલાં બધાં વક્તવ્યોમાં અમને અંગત રીતે બેમાં રસ વધારે પડ્યો. એક રમણ સોનીના વક્તવ્યમાં અને બીજો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટના વક્તવ્યમાં. ગુજરાતી ભાષામાં થતી બધી નહીં પણ સારી એવી સમીક્ષાઓની વ્યંગસભર ટીકા તેમાં હતી અને પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે અમારી વાસનાનો મોક્ષ કરી દીધો. દર વર્ષે સામયિકોની સમીક્ષા થવી જ જોઈએ. ગુજરાતી ભાષામાં ફાર્બસ ત્રૈમાસિકને એમણે જે પ્રમાણપત્ર આપ્યું તેમાં અમારી અદૃશ્ય સહી પણ છે.

ચોથી બેઠક નાટકના સંદર્ભે હતી. આ બેઠકના અધ્યક્ષ હતાં શ્રીમતી વર્ષા અડાલજા. અમે તો વ્યાખ્યાન સાંભળતાં જ આશ્ચર્યમગ્ન બની ગયા. અમારા આશ્ચર્યનું રહસ્ય શોધવા વ્યાખ્યાન સાદ્યંત વાંચી ગયા. પરિષદના સૂત્રધારોએ આ વ્યાખ્યાનનું મહત્ત્વ અમને સમજાવવું જોઈએ. અમારાથી કલ્પના પણ ન થઈ શકે કે સાહિત્ય પરિષદની બેઠકના અધ્યક્ષ આટલું નબળું વ્યાખ્યાન આપે ? વેરવિખેર મુદ્દાઓ, પાંડિત્યપૂર્ણ બનાવવાનો આભાસ, ગ્રીક નાટ્યકળાના હાર્દ ઉપર આંગળી મૂક્યા વિના એ વિશેના ગુબ્બારા... તેમાં ય પાછા અધ્યક્ષ તો પરિષદના મંત્રી. અને તે છતાં આવાં વ્યાખ્યાન ! ભવિષ્ય માટે કોઈ બોધપાઠ પરિષદ લેશે ખરી ? એના કરતાં ભાઈ, અમને વિનોદ અધ્વર્યુની વાતો ગમે—એ નાટકનો સાચો જીવ છે, અમારી યુનિવર્સિટીમાં નાટકની ભાષા ઉપર તેમણે આપેલું વ્યાખ્યાન હજુ પણ હૃદયમાં ગુંજે છે. લેખક, દિગ્દર્શક, અભિનેતા અને સામાજિક દ્વારા જ નાટ્યનિર્માણ શક્ય બને. દૃશ્ય સામગ્રીનું વધતું જતું મહત્ત્વ પ્રેક્ષકોમાં અવિશ્વાસ સૂચવી જાય-વગેરે વગેરે મુદ્દાઓની સારી એવી ચર્ચા થઈ. બકુલ ત્રિપાઠીને પ્રાયોગિક, વ્યાવસાયિક ઉપરાંત ત્રીજી રંગભૂમિની જરૂરિયાત પણ વરતાઈ. સામાજિક અભિજ્ઞતા પ્રગટાવવા માટે શેરીનાટકોનું માધ્યમ ઠીકઠીક કામ લાગે. પણ પછીની ચર્ચા જામી નહીં. ગુજરાતી નાટક જેવું છે તેવું—નો બચાવ કરવાનો જ ન હોય.

છેલ્લે મુનશી સ્વાધ્યાયપીઠ અને મુનશીવંદનાના કાર્યક્રમમાં અમે અનુપસ્થિત

સભડકાઓએ ભુલાવી દીધી.

ત્રીજી બેઠક વિવેચનની. ચંદ્રકાન્ત 'ટોપીવાળા' અધ્યક્ષ. જૂના લેખોને ફરી રજૂ ન કરવાની પ્રતિજ્ઞાવાળા એ તો. આ વખતે તેમણે સેંકડો માનવીઓની આગળ મુઠ્ઠીભર માણસો સમજી શકે એવો થર્મોડાયનેમિક્સનો સિદ્ધાન્ત કાવ્ય-ભાષાના સંદર્ભે ધરી દીધો. અમે અંગત રીતે એવું માનીએ કે આવા પ્રસંગે સંક્રમણ થઈ શકે એવા મુદ્દાઓને જ સ્પર્શવા. અમારી આ સાચીખોટી માન્યતાને હડસેલો બાજુએ. આ વિવેચકની અનેક લાક્ષણિકતાઓમાંની અમને ગમતી એક લાક્ષણિકતા–વ્યવહારની ભાષાને સંસ્કારી, સંવર્ધી, શકવાની શક્તિ કવિમાં છે એવી તેમની દૃઢ માન્યતા અનુસંરચનાવાદથી ઉભરાતા વાતાવરણમાં અમને તો વીરડા જેવી લાગે છે. અને બીજી લાક્ષણિકતા–આપણા સિદ્ધાન્તનું સમર્થન કરતી કૃતિલક્ષી ચર્ચા–જેથી બધાને એ ચકાસી જોવાની તક મળે. આ બાબતમાં તેઓ સંસ્કૃત અલંકાર શાસ્ત્રીઓને નથી અનુસર્યા ? ક્યાં ગયા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના પંડિતો ? પણ પૂછવાની કટેવવાળો જીવ આ બધાં વાદથી અજ્ઞાત હોવા છતાં પૂછે છે કે બર્ન્તિનના સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત અને કાર્નિવલને અથડાવવાની કોઈ જરૂર ? 'ભાષા લાંબા ઇતિહાસના અવશેષોથી લદાયેલી છે' એ કબૂલ પણ મનુષ્યે જે અનુભવ્યું, વિચાર્યું તેનું સડતું શબ એટલે ભાષા–એમ કહેવામાં કશું કાચું તો નથી કપાતું ને ! તો પછી જીવંત ભાષાની વાત કઈ રીતે થતી હતી ? કવિતાલયના આ અવ્યવસ્થાના ખ્યાલને થર્મોડાયનેમિક્સના સંવ્યયના પ્રકાશમાં જ તપાસી શકાય ? પરંપરાગત તપાસ કરતાં અથવા આધુનિક તપાસ કરતાં આ તપાસ કઈ રીતે જુદી પડે છે ? પણ અમે તો અહેવાલ આપવા બેઠા છીએ એટલે આ દિશામાં જરા વધુ જ્ઞાન મેળવીને ચર્ચા કરીશું–અને અમને બહુ ગમી ગયેલી વાત કહી નાખીએ ત્યારે–'આમ. આ ગીતને (રાજેન્દ્ર શુક્લની 'ઊંટ ભરીને આવ્યું' રે) સંવ્યય અને એની ચાર પ્રવૃત્તિઓથી તપાસ્યા છતાં જોઈ શકાય છે કે કાવ્યની સંમોહિનીને અને શક્તિને આ બધી કાવ્ય સમજ સાથે બહુ ઓછી લેવાદેવા છે.'

આ બેઠકના એક આમંત્રિત વક્તા હતા અમે પોતે અને અમે અમારી વાત કપાંથા કરીએ, માત્ર એટલું જણાવવાની રજા લઈએ કે ગુજરાતી વિવેચનની દુર્દશાનાં કેટલાંક કારણોની ચર્ચા કરી. બીજા આમંત્રિત વક્તા હતા જાણીતા ઇતિહાસવિદ અને વિવેચક નરોત્તમ પલાણ. ભજન સાહિત્યને આધારે સંશોધન-વિવેચનમાંથી ઉપસ્થિત થતા પ્રશ્નોની ચર્ચા થઈ. વિવેચક ક્યારેક ગાંડના ઉમેરણો પણ કરે–એમાં અતિમૂલ્યાંકન પ્રવેશી પણ જાય. ભજન સાહિત્ય અથવા

એતદ્

તો મધ્યકાલીન સાહિત્યના આસ્વાદના પ્રશ્નો કેટલા અટપટા હોય છે એની જાણ અમને અવારનવાર અમારા નિકટના મુરબ્બી હરિવલ્લભ ભાયાણી સાથેની ગપસપ દ્વારા અને જયંત કોઠારીનાં વિવેચનો દ્વારા મળતી રહી છે, અને આ દિશામાં તો અમે હજુ ઘુંટણિયાં કાઢતાં માંડ શીખ્યા છીએ એટલે વધુ ન બોલીએ એમાં જ અમારું હિત છે.

અને આ ત્રણે વ્યાખ્યાનોને અંતે, કાળને ઘણી વાર થંભાવી દઈને, બીજાં વક્તવ્યો અપાયાં. ગંભીર રીતે અપાયેલાં બધાં વક્તવ્યોમાં અમને અંગત રીતે બેમાં રસ વધારે પડયો. એક રમણ સોનીના વક્તવ્યમાં અને બીજો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટના વક્તવ્યમાં. ગુજરાતી ભાષામાં થતી બધી નહીં પણ સારી એવી સમીક્ષાઓની વ્યંગસભર ટીકા તેમાં હતી અને પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે અમારી વાસનાનો મોક્ષ કરી દીધો. દર વર્ષે સામયિકોની સમીક્ષા થવી જ જોઈએ. ગુજરાતી ભાષામાં ફાર્બસ ત્રૈમાસિકને એમણે જે પ્રમાણપત્ર આપ્યું તેમાં અમારી અદૃશ્ય સહી પણ છે.

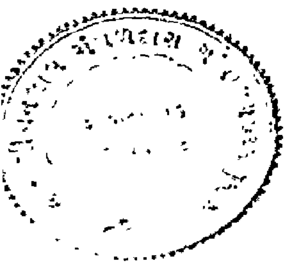
ચોથી બેઠક નાટકના સંદર્ભે હતી. આ બેઠકના અધ્યક્ષ હતાં શ્રીમતી વર્ષા અડાલજા. અમે તો વ્યાખ્યાન સાંભળતાં જ આશ્ચર્યમગ્ન બની ગયા. અમારા આશ્ચર્યનું રહસ્ય શોધવા વ્યાખ્યાન સાદ્યંત વાંચી ગયા. પરિષદના સૂત્રધારોએ આ વ્યાખ્યાનનું મહત્ત્વ અમને સમજાવવું જોઈએ. અમારાથી કલ્પના પણ ન થઈ શકે કે સાહિત્ય પરિષદની બેઠકના અધ્યક્ષ આટલું નબળું વ્યાખ્યાન આપે ? વેરવિખેર મુદ્દાઓ, પાંડિત્યપૂર્ણ બનાવવાનો આભાસ, ગ્રીક નાટ્યકળાના હાર્દ ઉપર આંગળી મૂકયા વિના એ વિશેના ગુબ્બારા... તેમાં ય પાછા અધ્યક્ષ તો પરિષદના મંત્રી. અને તે છતાં આવાં વ્યાખ્યાન ! ભવિષ્ય માટે કોઈ બોધપાઠ પરિષદ લેશે ખરી ? એના કરતાં ભાઈ, અમને વિનોદ અધ્વર્યુની વાતો ગમે—એ નાટકનો સાચો જીવ છે, અમારી યુનિવર્સિટીમાં નાટકની ભાષા ઉપર તેમણે આપેલું વ્યાખ્યાન હજુ પણ હૃદયમાં ગુંજે છે. લેખક, દિગ્દર્શક, અભિનેતા અને સામાજિક દ્વારા જ નાટ્યનિર્માણ શકય બને. દૃશ્ય સામગ્રીનું વધતું જતું મહત્ત્વ પ્રેક્ષકોમાં અવિશ્વાસ સૂચવી જાય-વગેરે વગેરે મુદ્દાઓની સારી એવી ચર્ચા થઈ. બકુલ ત્રિપાઠીને પ્રાયોગિક, વ્યાવસાયિક ઉપરાંત ત્રીજી રંગભૂમિની જરૂરિયાત પણ વરતાઈ. સામાજિક અભિજ્ઞતા પ્રગટાવવા માટે શેરીનાટકોનું માધ્યમ ઠીકઠીક કામ લાગે. પણ પછીની ચર્ચા જામી નહીં. ગુજરાતી નાટક જેવું છે તેવું—નો બચાવ કરવાનો જ ન હોય.

છેલ્લે મુનશી સ્વાધ્યાયપીઠ અને મુનશીવંદનાના કાર્યક્રમમાં અમે અનુપસ્થિત

હતા. બધા વિલેપાર્લે કેળવણી મંડળના આતિથ્ય-સત્કારનાં વખાણ કરતા હતા—અમારા દુર્ભાગ્યે અમે એ લાભ લઈ શક્યા ન હતા.

અને પરિષદની ફલશ્રુતિ ? નાનાં નાનાં જૂથમાં મિત્રોને મળવાનો, વાતોનાં વડાં કરવાનો લાભ, સામયિકનાં લવાજમો ઉઘરાવવાનો લાભ, ભેટ પુસ્તકોનાં વિનિમયનો લાભ પણ લાગે છે કે આવા મોટા સમારંભો સાહિત્યની ગંભીર ચર્ચા-વિચારણા માટે નથી. આવા પ્રસંગોનો ઉપયોગ વધારે વ્યાપક પ્રકારના પ્રશ્નોની ચર્ચાવિચારણા માટે થવો જોઈએ. અમે એમ પણ માનીએ છીએ કે 'સાહિત્ય-કોશ' જેવી ઘટનાએ સર્જેલા વાદવિવાદની ચર્ચા પણ થવી જોઈએ. લોકતંત્રમાં આપણે જો વાતાવરણ વધુ નિરામય બનાવવા માગતા હોઈએ તો કેટલાક ખુલાસા જાહેરમાં થાય તો ખોટું શું છે ? સાહિત્ય પરિષદ માણસોથી ચાલતી સંસ્થા છે. એટલે ભૂલો થવાની સંભાવના હોવાની જ. એ ભૂલોનો પુનરાવર્તનોમાંથી બચીશું તો જ ૨૦૫૧ની સાલમાં પેલો આદર્શ ઐતિહાસિક કોશ હાથમાં આવશે. નહીંતર ગાયા કરવું પડશે અરે એ તે ક્યારે !

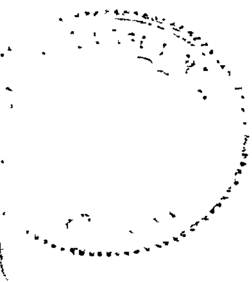
— શિરીષ પંચાલ



અનુક્રમ

પછી બધું પોબાર	કાનજી પટેલ	૧
ઉકરડો હુંમ	કાનજી પટેલ	૨
ફ્રેમ	ભીખુ કપોડિયા	૪
એક કવિતા	નિખિલ ખારાડે	૭
બિકાનેર	નિખિલ ખારાડે	૧૦
શિકાગો : પહેલો દિવસ	ગુલામમોહમ્મદ શેખ	૧૨
દરવાજો	કમલ વોરા	૧૪
કાગડો	કમલ વોરા	૧૮
ઊંઘરેટુ	જ્યુસેપ્પે ઉન્ગારેત્તિ અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા	૨૦
મહેશ મતલબી ચરિત	પરેશ નાયક	૨૧
છુટકારો	બાબુ ડાવડા	૨૬
શેહની એક સવાર / થાળીવાજું	પ્રાણજીવન મહેતા	૩૨
સારું કાવ્ય એટલે ?	ઉમાશંકર જોશી	૪૦
ન તો અહીંના ન તો ત્યાંના	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૪૩
એક ગદ્ય ખંડ	હર્ષદ કાપડિયા	૪૮
સોથર સિદ્ધાંત અને વાસ્તવનું વિસર્જન	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૫૧
કાવ્યાસ્વાદ	જયદેવ શુક્લ	૬૨
આપણી સમીક્ષા પ્રવૃત્તિ	રમણ સોની	૬૮
ગ્રંથસમીક્ષા		
'પ્રવાહણ'	રાધેશ્યામ શર્મા	૭૨
'સરસ્વતીચંદ્ર–વીસરાયેલાં વિવેચનો'	શિરીષ પંચાલ	૭૬
'અશ્વમેધ'	ભરતકુમાર દેસાઈ	૭૯
'બદલાતી ક્ષિતિજ'	રમણ સોની	૮૮
ગુ. સા. પ. નું ૩૪મું અધિવેશન	શિરીષ પંચાલ	૯૦

એતદ્



ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૪
વર્ષ ૮ અંક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ મીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ [illegible]
રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ-[illegible]
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧[illegible]
પ્રતાપગંજ, વડોદરા

સમ્પાદકીય . . .
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલ.

સરનામે . .

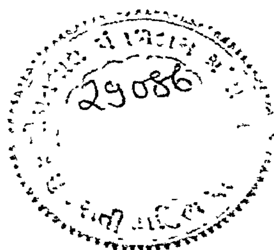
સ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી,
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૮ અંક : ૪ ઓક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૮૭

સમ્પાદક મંડળ

શિરીષ પંચાલ જયન્ત પારેખ રસિક શાહ



ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૪
વર્ષ ૮ અંક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ પીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો
રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

•

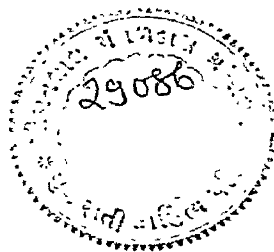
મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૮ અંક : ૪ ઓક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૮૭

સમ્પાદક મંડળ

શિરીષ પંચાલ જયન્ત પારેખ રસિક શાહ



ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કાર્તિક દવે

અણમાનીતી

પાછલા પહોરે
વીંઝણો અકળાય
દાસી ઝોકાં ખાય.

આરસી
મોં ફેરવે, નજર માંડે
દાસી તરફ;
દાસી સજ્જ
રાણીના જ જૂના
વસ્ત્રમાં.
ચાંદનીનો હાથ હડસેલી
પડખું ફરે,
ઓશીકાની ઓથમાં સરે
અણમાનીતી.
ખુલ્લી આંખ, ખુલ્લાં સ્વપ્ન
શાપના સાપ ફરે
ચીબરી બની ચીખે ઊંઘ.
મુમૂર્ષા અનિમેષ, આશાભર્યું તાકે
ક્ષિતિજ પાર;
સૂર્ય નીકળે
ઠાલવી દે ક્ષણોનો ભાર.

અંતઃપુરમાં દૂર.
દીપ શમે,
આળસ મરડે મરોડ
સોળકળાઓ,
મરક મરક મરકે
સ્નિગ્ધ સરકે ઝરુખડે
સાંભળે ડાબલાં
સરી જતાં દૂર, સુદૂર
અણુમાનીતી.

ઓવદ

જયેન્દ્ર શેખડીવાળા

શેરડો

કશું પડખાં ભીંસે
પેટાળે સમુદ્રના
અને
ચ્યાય સ્વપ્નમાં
તરસના અગ્નિસ્તંભો
અંતરિયાળ
નેત્રપ્રલાપો વીંધી.
વીંઝાય હજાર હાથે
અન્ધકારો.
અગાધ ઊંચે
સૂર્ય
લટકે સ્લથગાત્ર
ઉજી
આ મૃત જિહ્વા પરે.
શોધે ઉજીય
શેરડો
અનાદિ આનંત્યનો
જ્યાં
ચળકતાં કાળપડળ આ
લીંપે
પેટાળો સમુદ્રનાં...

બકુલ ટેલર

એક રચના

હાથમાં આ સમુદ્રને ઝારી જેમ ઝાલી જોઉં તને
પેટાળથી ઉછળતું આવી એક મત્સ્ય ઘેરે મને

જન્મોજન્મથી સૂતું સ્વપ્ન ધરતું રૂપ મરીચિ પ્રહરોમાં
ગ્રહ નક્ષત્રો વીંધી પૃથ્વી ઝુમ્મર ભટકાતું રન્ધ્ર રન્ધ્રોમાં
એક એકલું પતંગિયું વીંઝતું પાંખ અનન્ત આકાશોમાં
જળની પાછળ જળ દોડતાં એક સૂર્યથી બીજા સૂર્યોમાં

વ્યક્ત મધ્યના બે બિંદુ બિચ તેં ગોપવી તરલ કાયા
તરલ કાયને તીરે ઊગી મસૃણ લીલા દુર્વાંકુરોની માયા
દુર્વાંકુરોને મૂળને બાઝી જીવ એક તરફડતો
પાતાળ પોઢ્યા મુસાફરોની મૃત ભાષાને ઉકલતો

ચંદ્રના શ્વેત શ્વેત પડઘાઓમાં શ્વેત રૂપ પડઘાતું
સપ્તહોમા પૃથ્વી પર તારું સ્વપ્ન અગ્નિકેસર થાતું
કાચ કાચ આ આકાશેથી પતંગિયાની પાંખો ખરતી
તારી મારી સઘળી ઇચ્છા બ્રહ્માંડ પ્યાલું થઈ સરતી

જળજળ કિલ્લા કમાન બારી તૂટતાં માણેક મોતી સમુદ્રમાં
સમુદ્ર પુષ્પનો દેહ ધરી હું ઊગ્યો તારા જલનેત્રમાં

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

જાગીને જોઉં છું
તો હું અને જગત
આંખ અને ઊંઘ
તારોડિયું આકાશ
અને
શરીરમાં વાગી ઊઠતી ઝાલર
ચામડી પાસે ખણુખણી ઊઠતો દરિયો

માથા વચ્ચેની ચૂપ ખીણુમાં
વાદળો વરસે નહીં
બોબડાં આંગળાં
હવે ક્યારે વરસાદ વાંચી શકશે

ચાસ પાડી ક્યારનો ય
આકાશ સામે બેઠો
કાંટાળા થોરે વીંધાયેલા શ્વાસ
લીમડાના બપ્પોરી પડછાયામાં
સુક્કો કૂવો સૂસવે
જમીનમાં અડધા ખોડાયેલા હળ પર
કીડીની હાર

બે હાથમાં જમેલા પરસેવામાં શોધતા
ઘઉંના દાણામાં લપાયેલો સૂરજ પડખાં ફેરવે
આંગળાંની ફાટમાં
ગાંડા બાવળ ધૂણે
ઉપરથી ઉઝરડાયેલી હવા કાચ વેરે
પણ હું છું ને જગત
જો કે
હવે હું જાગતો પણ નથી
ને ઊંઘતો પણ નથી

ઑત૬

દિલીપ ઝવેરી

વાઘની વાતો

૧

અચાનક મકાનમાં કનકશામળો વાઘ આ
ફરે સભય હાંફળો
                    અવશ
                              સાંકડે આયને
સમાય અકળાય ચોરસ મહીં
                                    ઝપાટે ફરી
બહાર
        લટકેલ જીભ કટુતિક્ત સ્વાદે બળે
જળે જઠર પિત્તથી ધથરકાય તેજાબથી
ઘસે વમન ખળતો કનકશામળો વાઘ આ
સમાય જઈ આયને
                         પરત ડોકિયું કોરથી
બધે અરવ સૂંઘતો કશુંક જાણઅજાણમાં
અચાનક છળી પડે ઉછળતો ઘસે આયને
ડરી અવર વાઘથી કનકશામળો વાઘ આ

તરાપ જડમાં નહોર તણખેલ ત્રાડો કરી
પગેરું કરતો ઘુસાય જઈ પૂંછળ ફાળથી
સમાય નહિ આયને ઉભય એટલે આફ્રો
બહાર ગબડી પડે કનકશામળો વાઘ આ
ભરાય જઈ ભીંતમાં

તડ પડી

સડી હીલ

ત્યાં

અરણ્યભ્રમણા મહીં ભ્રમિત ચિત્ત ભૂલો પડે
જણાય નહિ જાળ

હાળસર હાંફતો હાંફળો

અચાનક ફસાય ખાણુ મહીં બોખલા આયને
ફરે સતત જીભ જેમ પડઘાય પોલાણુમાં
લવે સઘન ચોસલાં

ઝબકતાં નિરાધાર થૈ

મથે વિફલ ઝીલવા તરણુ તૂટતાં મૂળથી
હતાશ થઈ તોતડું બબડવા જતો નામ

ને

વિમૂઢ છવિહીન દર્પણમહીં વિના ઓળખ્યો
અનાથ ફસડાયલો કનકશામળો વાઘ આ
કરી સકળ જોર એકઠું બચેલ જે છેવટે
સપાટ જડ કાચને હઠપ્રહારથી તોડતાં
ઘવાયલ વઘાયલો ઘવઘ વાઘ આ વાઘ આ
અચાનક મકાનમાં કનકશામળો

૨

જરાક તડકો જરાક જડ છાંય

ને વાઘ ત્યાં

તરાપ દઈ ગર્જના થથરતાં વનોમાં કરે
અચાનક છળી પડે હરણ ઘાસ વાગોળતાં
સફાળું સમડી નજીક જઈ ગોળ આંટા ફરે

ઘાસ પર દાબ
પાણી ભીનું
હવા હાંફળી ફાંફળી થરક થંભ થરક થંભ
પીળું થરક   કાળું થંભ
ઊભઊભ વાઘ
ગળે હરણ ઘાસનાં હરિતગીતને હારમાં
અનંત લય તાલમાં ચરણ ચાલતા નાચતા
હલે ચળક ચામડી જ્યમ તળાવમાં ચાંદણાં
એક ઘૂંટડે બધું જ
એક માત્ર સરવાળે
એક ગતિ
એક તરાપમાં પથરા ઠેકી
પીળાં પગલાં કાળા પથરા પીળાં પગલાં કાળા પથરા પીળા કાળા
લીલાં મેદાનોમાં વાઘ
વાઘના વરઘોડાની વાતો
વાઘની રિયાસતોની વાતો
વાઘની માણસચાટી વાતો
વાઘની સળિયેપૂરી વાતો
તીતર બટર સારસ જેમ આશરા દીધાની
ભીંતે ભોંયે દાંત ચોકઠાં નખ રંગેલી
મંદિર મીંદડી   તાજિયે તોતડી
સર્કસ દેખી   બાંધી પોતડી
ડંગોરો લઈ
કાગળ દોર્યા
દોરી બાંધ્યા
ગોળ ચકર્યા
ભમરડો ભુલાયેલ તે
અચાનક મકાનમાં કનકશામળો વાઘ આ
વઘેવઘ લવાયલો ઘવઘ વાઘ આ વાઘ આ

૩

પડછાયા વીંટીને સૂરજ :

વાઘ

પાંજરે ઓઢી સળિયા
ચ્હેરાં ચ્હેરી ચડી ચોકડે કઠપુતળી
ક્યાં સુથાર ? ક્યાં છે લુહાર ?
ક્યાં છે દરજી મોચી સોની ક્યાં કુંભાર ?
ગયા ક્યાં જાદૂગર ? —

વેશ્યાને વાડે

રક્તપિત્તિયાં ચાંદરણાં ચ્હેરીને પથ્થર હીરા થઈને હસતા
દર્પણ દુનિયા થઈને વસતાં
સૂરજ વાઘ બનીને શ્વસતા
સળિયા પોતાનામાં ફસતા
બેફણ ઘડિયાળોના સાપ પૂંછડે ડસતા

અશક્ય અવકાશમાં સતત કાળનાં ઝૂલણાં
નિરંતર મહીં તથાપિ સ્થિરતા મથે વ્યર્થતા

કનક શામ

ખીલા ખોડી જડે પાટિયાં
ભીંજાવી ટીપીને તાપી
તાપીને ઓગાળી ઢાળી
સીવી કાપી ગાંઠે બાંધી
છોડી
      પકડી
            છટકી
                  છટકી જાય છતાં યે ધબકારા
ને આખર શ્વાસઉચ્છ્વાસ ચોકડે લટકી રૂહે નિઃશ્વાસ
આખરે કઠપુતળી થઈ લટકે ખુદ જાદૂગર
લટકે વેશ્યાવાડે વાઘચામડે સૂરજ.

હોર્હે લુઈ બોર્હેસ

તાન્કા

૧. ઊંચે ટોચે
ઉદ્યાન ચંદ્રપ્રપૂર્ણ,
ચંદ્ર નર્યું સુવર્ણ
છાયામાં તારો ઓષ્ઠસંપર્ક
વધુ મૂલ્યવાન.

૨. ચંદ્ર નીચે
સુવર્ણ અને છાયાનો વ્યાઘ્ર,
પરોઢિયે પેલાઓએ એક માણસને
ચીરી નાખ્યાથી અજાણ–
પોતાના પંજાને તાકી રહ્યો છે.

અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

ભરત નાયક

મને ફ્રેમ છે : ફોટા

ઓટલા પર એક દા'ડો બેઠેલો. ખોળામાં ચોપડી મૂકીને. મનમાં થાય : અહીં બળતા બાવળના લાકડાની ગંધ છે. ઠારની ટાઢક છે. પારિજાતની દાંડીઓ જેવું સવારનું આકાશ છે. નાળિયેરી–અડવીનાં પાંદ–આંબલી–કેળનાં પાંદ આંખ મીંચીને થીર પડ્યાં છે. હવામાં સાપની કાંચળી જેવો ઉજાશ વધારે ને વધારે ફુલાતો જાય છે. ચળકતો થાય છે. આઘે ડુંગરના ટૂંકની–મારી ચાંદરી ભેંશની શિંગડી જેવી કાળાશ છે. અને ઉપર ત્યાં બગલાંની ઊડતી પાંખોના લિસોટા છે. બદામના પાકા લાલચુમ પાંદ જેવડો જરીક અમથો સૂરજ દેશી નળિયાંના છાપરા પાછળ ઉગમણે ઊંચકાયો છે. હવા તો ફાટ ફાટ, નીતરેલી, કોળેલી — ચોમાસાની વાડમાં, એમાં વેલામાં તળેલી તાજી કાકડી જેવી છે.

અમારા ઓટલાની ઓ'ડરમાં એક ભીંત. એની પાછળ...બાએ આવી કાનમાં ફૂંક્યું : કૂદ, જા. અંદર વાડી છે. લીંબા છે. તોડી લાવ : બાની સામે જોવાય નહીં. પેટમાં ખાડો પડી ગયો. થોડી વારે બાના હુકમે ઝોદો માર્યો : જા ની, જતો ઓ'ય તો : બાના અવાજમાં હો ગડમથલ. તૂટક છૂટક શ્વાસ ભેગા અક્ષરો કાને ભેગા થયા : હારો લાગ

છે. અથાણા કરવા જોઈતા છે. જા ની, ફોસી : બસ, ફોશી ઠેકડો મારી સીધો ભીંતની પાળી પર — અદ્દલ ઘડચો જો પીરા, નીચે ખાલી પૂંછડું જ ની ઝૂલે. પાળી ઠેકી વાડીમાં. ચપોચપ લીંબીના થડે થડે ફરી વળ્યો. થડની છાલને હાથ ફીંટળાતા જાય. લીંબીના કાંટા ખમીસને પાછળથી ખેંચી લે એટલે થાય : ભૂત આયવું, ભાગ : ક્યાંકથી પાંદડાં કચડતો હવડો પૂંછડી ધજાની જેમ ફરકાવી દોડી જાય. લીંબીની સામસામી ડાળે બાઝેલા બાવા અડફટે મોંઢા પર ચોંટી જાય. લીંબાવાડીની ગંધનો છાક લાગે. વાડી જાણે જીરાથી છાશ આથેલી. હવેજિયા કેરીના અથાણા જેવી કે ઓરાંબલમાં દાંત ભેરવીને ખટાશ ચૂસી લઈએ એવી ગંધથી છાતી તર થઈ જાય. એક લીંબીથી ભાગું બીજી લીંબીએ — એકલો એકલો થાંભલા દાવ રમું હું, કે. એકાદ થડ નીચે ચીમાઈને ઊભો રહી જાઉં. છાતીનાં પાટિયાં ઊંચાં-નીચાં થાય. ઉપર પત્તા હાલે ને ડાળી નીચે આવે. મોતિયા મરી જાય. મણિયા ખોંહીને ઢીલેાઢબ બેસી જાઉં. હોઠ સુકાઈને એકબીજાને ચોંટી ગયેલા લાગે : એ' હું કયરા કરે ? ભીંતની પેલી પાથી બાનો સીસકારો કૂદીને આવે. મારું માથું એકદમ ગોકળગાયની શિંગડીની જેમ ઊંચકાય. શ્વાસ તાણીને એંઠથી ઊભો થઈ જાઉં. અંબે માતકી જે : લીંબું તોડું : એક — આ લીંબાવાડી. લીંબુ તોડયું : બે — લીલીછમ લીંબી જ લીંબી. પલાંઠી લગાવીને બેઠેલી, નિશાળમાં. હારબંધ. એના ગોળ ગોળ દડાદાર પડછાયા એકમેકમાં ગોટપોટ. લે આ લીંબું, લેતો જા : તણ—લૂમઝૂમ લીંબા. ચાર—પાંચ—સાત—ગોળ ગોળ પીળાં : લેતો જા : લીંબા તૂટે કે પીળાં રંગોની છાલક ડીલને લાગે. લીંબુ તાણું તો ભેગી ડાળ વળે. લીંબુ ભેગી પત્તી આવે. પત્તીમાંથી દૂધિયા ચીકની દૂંદેડી છૂટે. હરમી એની સુગંધ. નાકનાં ફોયણાં હો ફાટ ફાટ થાય. ખમીસનો લાવ ખોળો : લે, લેતો જા. સીંચોસીંચ લીંબાથી ખોળો હો ફાટ ફાટ. ફરી ભીંતની પેલી ગમ તો બાનો ઈશારો આવે એટલે એટલે મારી ફરી ફાટ : આવતો રે... : મારા કાન સસલાની જેમ ઊંચા થાય. ને ખભો બલિયાની જેમ કકરો. ત્યાંથી તીરછો તીરછો કરચલાની જેમ ભાગું. સૂકી પાંદડીઓ પગ પડતા કરડ કરડ ભાંગે — પાપડનો ભૂકો થાય એમ. પાળી પાસે આવીને હામ ભીડી પાછળ એક વાર જોઈ લઉં... હતું કોઈક શેઠિયાનું ઘર. એ ઘરને પથ્થરની ભીંત. ભીંત પર લીંબીના થડ પત્તીના પડછાયા. એમાં ડાળીઓના ઓળા. એમાં પથ્થર ઉપરની લીંબીની પાંદડીઓમાં ને ગોળ લીંબુના ઢોળ. આખી લીંબાવાડી ને પથ્થરની ભીંત ને ભેગું મકાન તડકાના પાણીમાં નીચે હાલ્યા કરતું દેખાય એવી એ વેર. પાળી ઠેકી પછી વાડીમાંથી ભરચક ખોબે પાછા ઘેર.

ઘર અમારું કોટાનું. અડધું લાકડાની જાળીવાળું. જાળી નીચે અડધી પથ્થરની ભીંતવાળું. ભૂખરું મેદાન, તટકામાં વીંટળાયેલું, ગાડીમાંથી જોયેલું. મેદાનોમાંથી સેતુરિયા પથ્થરોની થપ્પી-એ થપ્પી પસાર થયેલી. એવા પથ્થરોનો ચણાયેલો ઓટલો તે કોટાનું ઘર. ભિંજાતું થાય ત્યારે ઓટલા પર ઊંધા સૂવાનું ગમે. ઓટલાનો ઊનો શેક ગાલને થાય. ઊના શ્વાસ ખેંચતા-છોડતા થાય પેટ ઊંચું-નીચું. એમ ઓટલો ઊંચો-નીચો જાય. ચોપડીના પાના પર સંત ગનાનેશ્વર ઊડતા ઓટલા પર ઠાઠથી બેઠેલા જોયેલા કે ? એવો જ મારો ઓટલો, હું કે. ઉપર આંખો મીચીને, હાથ બંને લંબાવીને ઊંધા સૂતી વખતે ઓટલો તરાપો થાય. નીચે ઓટલામાં જાંગલી, પીળક પીળક માછલાં — આમથી તેમ મચકાઈ મચકાઈને તરે.

* * *

ઓટલા પર બાજુમાં દફતર. મોઢામાં મારી જીભ પેન ચૂસે. નજર ડાબી કોર ઘરમાં જાય : ઘરનો વચલો ઓરડો અંધારામાં અજવાળાયેલો. પછી આવે રસોડું. ત્યાં પ્રાયમસ. એની પિત્તળની ટાંકી પર ભૂરી જ્યોતના લિસોટા. પ્રાયમસની ભૂરી પીળી ચપ્પાની ધાર જેવી જ્યોતને અલોપ કરવી હોય તો — ટાંકીમાંથી નીકળેલી ભૂંગળીમાં પીન ખોચવાની—જાદુમંતર છૂમંતર જ્યોત અલોપ. પાછી જ્યોત લઈ આપું — આ પીન ખેંચી, દિવાસળી પેટાવીને, ઘાસંલેટની દૂંદેડીને એ ચાંપું : અલખ નિરંજન, આ લે જ્યોત. એ જ્યોતના મૂંગા અવાજને ઠેકીને નજર ઠેઠ પાછલા બારણે પહોળી થઈ જાય...

દફ્તરમાંથી પાટી નીકળે એમ પાછલે બારણે અમારી ચાંદરી ભેંશ લીંબડા નીચેના છાંયડામાંથી નીકળે. આકાશના ભૂરા રંગમાં ભળી જાય. ખંજરની ખેરી જેવી એની શિંગડીઓ હલાવતી જાય. ચાંદરીનું પૂંછડું ચામરની માફક ઝૂલતું જાય. એની પાછળ પાછળ બગલું કૂદતું કૂદતું જાય. ચાંદરી એના જડબાં વચ્ચે કડબ તોડે તે ગમે. એ વાગોળતી જાય આંખો મીંચીને તે ગમે. એનું પાડું એને ઉછળી ઉછળીને ભચક-બચક ભરમછાટ ધાવે—ગમે. ચાંદરીની ચામડી ટરકરી.

એ થરથરે કે ઉપરની મારી હથેળી કાંસાની વાટકીની જેમ રણકે એ બી ગમે. સાંકળ ખખડે તે, ચાંદરીને બા દો'ય ત્યારે બોઘલામાં દૂધની ધાર પડે એ અવાજ બો ગમે. જરમનની લોટીમાં બા મને દૂધ આપે ને કે'ય કે: પીય જા : જેમતેમ લોટી મારા હોઠે પહોંચે. લોટી ઉપર ઊગી આવેલી ફીણની રૂંગરીઓ નાકની દાંડીને બાઝી જાય : દૂધમાંથી તણખલાંની, ભેંશની કરકરી ચામડીની ને થોડી છાણની વાસ આવે તે દૂધ મને ની ભાવે. પણ બાની આંખો કે'ય કે

હોપ્પી જા : એટલે મારે ચામોઠી કચરા વગર હોપ્પી જવાનું. મારી આંખમાં ઝળઝળિયાં ફૂટી આવે. ગળામાં ડચૂરો ચોંટે : સામે ચાંદરી મારી ભેંશ મોં તગારામાં ડબોળી ગુવાર ચાટતી જાય. તેમ તેમ એના મોંઢાના ધક્કાથી તગારું આઘું-પાછું થાય. તેમ તેમ એની સામે ટાંપીને ઊભેલું એનું પાડું ભડકે. ખસ્યા કરતા તગારા ભેગું, ઊંચી પૂંછડીએ, આમથી તેમ ઠેકડા માર્યા કરે : મારાથી એકદમ ઓ'હી પડાય...

* * *

પલેટફારમ પર ઊતરેલો ત્યારે પાટિયા પર વાંચેલું કોટા. મને મનમાં એમ : કેમ કોટા ? મારા બાપુજી પેરે ખાખી ખમીસ. એની ઉપર કોટ. એવા ઘણાં બધાં કોટ એટલે કોટા. કોટામાં બાપુજીને રેલવેનું ઘર મળેલું. અમે સુરતથી આવેલા. રસ્તામાં ગાડી કમાન જેવી થઈ ગયેલી. પાછલા ડબ્બામાંથી બેઠા બેઠા આગળનું એનજીન દેખાયેલું–ફૂંજાના મોંઢા જેવા ભૂંગળામાંથી ભકછુક ભકછુક ધુમાડા કાઢતું, હાથની જેમ દાંડાથી પૈંડાં ફેરવતું. ગાડી આગળ ભાગે ઝાડવાં પાછળ ભાગે. આઘેનું આકાશ ગોળ ગોળ પાછળ ફરે... ખટ ખટ ખટાક. સલેપાટ આવે. પાટા વચ્ચે સાંધા આવે. પાટામાંથી પાટા છૂટે. ડબ્બો ધૂણે. બંને કાન પર હથેળી દબાવું. છોડી દઉં : ઉંવા ઉંવા. પાછી મૂકું. છોડી દઉં : ઉંવા વાઉં, ગડગડ ગડગડ ગાડી છૂટે તેમ મનમાં બોલું, અવાજ બોલે : સીતારામ સીતારામ. ભાગ્છુક ગંગારામ. છૂક છૂક : બાપુજી બાબા બા. સીન સીનાકે બૂબલા બૂબ. ખાઈ જાઉં ખાઉં...

* * *

ગદીમાં ગોટી ગબડાવું. ભોંયમાં સળિયા ઘોંચું. ગિલ્લી ઉછાળું. રબ્બરના તાતિંગ ટાયરમાં કોઈ લોઢું બેવડ વળીને સૂઈ જાય, એને ગોળ ગોળ ગબડાવું. પણ રહી રહીને ઘરની ઓ'ડરમાં આવેલી ભીંત પાછળની લીંબાવાડીમાં ઘૂસવા એટલે ટાંપીને બેઠો હોઉં. કોઈ ડગલાવાળા, કાળી ટોપીવાળા શેઠિયાના ભૂતિયા બંગલાની લીંબાવાડી. એક એક લીંબીની પત્તીઓ વચ્ચે જાણે પીળાં પતંગિયા લીંબા. એક દા'ડો છાનોમાનો પાળી પાર કરીને અંદર ઘૂસી ગયેલો. ત્યાં કાળી માટીનું ઢેફૂં દાબું તો ચૂરો. સુક્કી પાંદડી મસળું તો ચૂરો. તોડેલું લીંબું હથેળીમાં દાબું ચૂરો થાય નહીં. હથેળીમાં ખાડો કરીને એ અંદર જ દટાઈ જાય. બીક લાગે : લીંબુ ક્યાં ? આંગળી પહોળી કરું. અંદરથી ચરૂ જેવું લીંબુ ડોકાય. આંખો ગેલમાં આવી જાય; નાકનાં ફોયણાં તગારું જોતી ચાંદરીની જેમ રઘવાયાં થાય. લીંબું નાકની પાસે કસીને શ્વાસ ખેંચું– હરમી હરમી, ખટમડી સોડમ. એના પર જીભ સરકાવું. છાલમાં દાંત ભરાય.

દાંત સરકી જાય. દાંત ભીડાવું. તૂરા કડવા સ્વાદથી મોઢું મચકોડાઈ જાય. એમ કરતા દાંત ઊંડે ખૂંતી જાય. એ અંદરની પેશીને અડે. અંદરનો રસ મોઢામાં ભરાઈ જાય. લીંબુનાં બે ફાડિયાં થાય ત્યારે અંદરનું ટેણિયું બી ઊછળી પડે. ઝીણી ઝીણી પેશીઓમાંથી રસના ઝરા નીતરીને આંગળીઓ પર ઊતરી આવે. એને જીભથી ગટક ગટક પી જવાનું વાઘની જેમ માસી નિદડી એમ મોસંબીનો નાહ્લો ભાઈ કોણ? તો કે લીંબુ. મારો દોસ્તાર હતો સુરતમાં ઈમુ કરીને, હું કે. ખાનખૂન. ગોળમટોળ. ગઠિયો. લીંબુ જેવો જ. બરોબર ત્યાં બાની હાક આવે : હાય ! હાય ! ગાંડિયો વૉચમેન તો જો, લીંબા તોડવા ઘુસી ગિયો પાછો ! ટપ પાળી ઉલંઘી હું આ પાર. ખોળા સાથે. ખોળામાં લીંબા સાથે બા સામે હાજર. બાને ફાળ પડે. હાંફળીફાંફળી એના ખોળામાં બધાં લીંબા લપેટી લે. ભાગે સીધી રસોડામાં. બોલતી જાય : કોણે ડાંપણ કરવા કે'યલું ? અવે તોડશે તો તારા બાપુજી, તારી મારી બંનેની છાલ ફેડી નાંખશે. અવે ના તોડતો :

ખાખણી કરીને મેં ચાંદરીને બે ચાર સોટી ચમચમાવી મૂકેલી. લીંબીના કાંટાથી મારા હાથ છોલાઈ જાય એવા ચાંદરીની ચામડી પર સોળ ચીતરી દીધેલા : લીંબા લાવવા તો એણે જ ધકેલી મૂકેલો, ભૂલી ગેઈ ? અથાણાં કરવા જોઈતા છે. અવે ની તોડતો. સતી થાય પાછી...થોડા દા'ડા તો જઈને લીંબીના થડની પાસે બેસી રહેતો. હાથમાં ઢેફાંનો ચૂરો થઈ જાય એવો છાતીની વચમાં, અંદર ચૂરો થઈ ગયેલો. રસોડાનો પ્રાયમસ ભેંકડો તાણે અને ઉપરની તપેલી-માંથી દૂધ ઉભરાઈ આવે એવો મારો ઘાટ થઈ ગયેલો. ઊભરાયેલું દૂધ બહાર પડે ને પ્રાયમસ નંજવાઈને ઘાસલેટની કડવી વાસ મારે એવું માથામાં ધુમાડિયું થઈ ગયેલું. ઓ'ડર ભરી ભરીને ચાંદરીને ઘાસ નાંખું ત્યારે તણખલું નાકમાં પેસી જાય કે અંદર પેસી નાકમાં એ આરની જેમ ઘોંચાય એવું મનમાં સનકી ગયેલું. એમ ને એમ પાટીની પેનને ચૂસ્યા કરેલી. પાટીને પથ્થર પર અફાળી એની ખાલી લાકડાની ચોરસ જગામાંથી, ઓટલે બેઠે બેઠે, વાડી જોયા કરેલી. પાટી જેવી કાળી ચાંદરી. ધોરા કાગર પર ગોળ મીંડું કરું. નીચે લખું : લીંબુ. મીંડાની વચમાં ધોરો કાગર ખાલી દેખાય, ચાંદરીના કપાળે એવું ધોળું લાંબું મીંડું. ચાંદરીને બાપુજી મેસાણેથી લાવેલા. દૂઝણી મારી ચાંદરી લીલા ઘાસિયે ડોલતી જાય, ચરતી જાય. બગલાં ત્યાં ફરતા જાય. હવાથી લીંબડો ડોલતો થાય—લીંબોડી ખરે. પીળી પીળી લીંબોડી. નીચે સૂનમૂન સાંકળ. પાસે સૂનમૂન લીંબોડી. પડખે ઊંચી ભીંત. ઊંચી પાળી. ભંજાતું થાય. રાત ઊતરે. ભીંત પાછળની લીંબાવાડી, પીળાં પીળાં લીંબા એના અંધારામાં ઓલવાઈ જાય...

ભૂપેન ખખ્ખર

સ્વપ્નસુંદરી

મોહનલાલ કોચ પર બેઠા. નિરાંતે ટેબલ પર પડેલું ફિલ્મફેર ઉઘાડ્યું. નવા ફિલ્મફેરની સુવાસ, કરચલી વગરનાં લિસ્સાં પાનાં અને રંગની તાજગી એમને ગમતી આ વખતના ફિલ્મફેરમાં ખાસ નવું આકર્ષણ હતું સુંદરીના ચાર ફોટોગ્રાફ્સ. અભિનેત્રી સુંદરી મોહનલાલને ગમતી, એટલુંજ નહીં પણ એમનાં હૃદયમાં સુંદરી માટે પુષ્કળ પ્રેમ હતો એ કહેવું અતિશયોક્તિભરેલું નથી.

ચાર વર્ષ પહેલાંની વાત છે. ઑફિસનો દાદરો ઊતરી મોહનલાલ ઘર તરફ જતા. ભોંયતળિયે સાઇકલવાળાની દુકાનની બાજુની ભીંત પર નવા 'દાસી' સિનેમાનું પોસ્ટર ચોંટાડેલું. મોહનલાલની નજર એના પર પડી. જમણી બાજુ અભિનેતા સફાઈદાર વાળનો ગુચ્છો રાખી સફેદ ખમીસમાં હસતો હતો. ડાબી બાજુ સમૂહ નૃત્યમાં પાંચેક સ્ત્રીઓ નૃત્ય કરી રહી હતી. એમાં છેલ્લી નર્તકી પર એમની આંખ ચોંટી ગઈ. આવું રૂપ—આવી અદા એમણે કદીય જોઈ નહોતી. કેટલીક ક્ષણો સુધી એમનું ધ્યાન એના ઉપર જ કેન્દ્રિત રહ્યું. એમણે એ પિક્ચર જોયું અને પછીનાં ચાર વર્ષોમાં તો એનો સિતારો ચમકી ગયો. હિન્દુસ્તાનભરમાં એ વિખ્યાત બની ગઈ. એ હતી સુંદરી.

ફિલ્મફેરમાં ચાર ફોટોગ્રાફ્સ હતા.

(૧) આમ કન્યાનાં વસ્ત્રો પહેરી લીલા મેદાનમાં આળોટતી સુંદરીનો ફોટોગ્રાફ બિલકુલ સામેથી લીધો હતો. આછાં પારદર્શી વસ્ત્રોમાંથી આરપાર દેખાતો ગૌર દેહ આંખે કાજળ અને મોં પર ખીલતા ગુલાબની લાલ ઝાંય હાસ્યથી પડતાં ગાલમાં ખંજન.

(૨) વૃક્ષનું થડ આખા ફોટોગ્રાફને બે ભાગમાં વહેંચી કાઢતો હતો. વૃક્ષની જમણી બાજુએ રામકુમાર ઊભેલો. રામકુમારની છાતી પર માથું રાખી પોતાના દેહને વાળી થડની બીજી બાજુ લંબાવેલ પોતાનું શરીર દેખાડતી સુંદરી ઊભી હતી. આ પોઝને કારણે વચ્ચેના વૃક્ષને લતાની જેમ વીંટળાઈ ગયેલ સુંદરીનું શરીર થડનો ટેકો મળવાથી ઊપસી આવતું હતું. ફોટામાં રામકુમારે બદામી રંગનો ચેકવાળો કોટ પહેરેલો અને સુંદરીએ લાલ રંગનો પંજાબી ડ્રેસ, એની ઓઢણીનો ફરફરતો છેડો રામકુમારના મોંને ઢાંકી દેતો હતો. મોહનલાલનો શ્વાસ આ ફોટોગ્રાફ જોઈ થંભી ગયો.

મોહનલાલ મનોમન સુંદરીનું વિશ્લેષણ કરવા લાગ્યા. એમને જાણવું હતું કે સુંદરી શા કારણે ગમે છે. કયો ભાગ એના આખાય શરીરના રોમેરોમ સુધી પહોંચી પ્રેમમાં લાચાર બનાવી દે છે. એમણે નીચે પ્રમાણે તારવણી કરી.

૧. નાનકડા હોઠને ખૂણે નિર્દોષતાને ક્યાંક ઢાંકી દેતી ક્રૂરતા.

૨. કાળા લાંબા વાંકડિયા વાળ એની ડોક પર નાગની ફેણની જેમ પથરાઈને લિસ્સા કાળમીંઢ પથ્થર જેવા થઈ જતા, એની સ્નિગ્ધતા.

૩. હાસ્ય વખતે પડતાં ગાલમાં ખંજન.

(૩) પુરુષનાં કપડાંમાં સજ્જ થઈ નાઈટ ક્લબમાં નૃત્ય કરતી સુંદરીનો ફોટો જોઈ મોહનલાલના મોં પર એક હાસ્યની ઝલક ફરકી ગઈ. સુંદર વસ્તુને કંઈ કેટલાય જાતના ઓપ આપી એની સુંદરતાનો વધારો કરનાર લોકોને એણે મનોમન સલામ કરી. સુંદરીને ઓળખવામાં મોહનલાલને વાર લાગી નહીં. હાથમાં લાકડી માથે સફેદ ટોપી કાળું બુશશર્ટ અને સફેદ પેન્ટ પહેરી એક પરદેશી યુવતી જોડે નૃત્ય કરતી સુંદરી આછા લાલભૂરા પ્રકાશમાં નાચી રહી હતી.

મોહનલાલે ફોટા નીચેનું લખાણ વાંચ્યું —

"વેશપલટો કરી પોતાના પ્રિયતમને ખોળવા મીના (સુંદરી) પેરીસની નાઇટ-ક્લબમાં ફસાઈ જાય છે ત્યારે પુરુષનો પોષાક પહેરી ત્યાંના લોકોને ભરમાવી ભાગીને પોતાના પ્રિયતમની ખોજ આદરે છે તે માટે જુઓ આકાશ પ્રોડક્શનનું નવું ચિત્ર 'સમાગમ'."

ચોથા ફોટા ઉપર એની નજર પડે તે પહેલાં મોહનલાલની પત્ની સ્નેહ-

એતદ્

લતા રસોડામાંથી ચા લઈ દીવાનખંડમાં દાખલ થઈ, એને રૂમમાં આવતી જોઈને મોહનલાલે ફિલ્મફેર બંધ કરી બાજુમાં હડસેલી દીધું. આંખ મીંચીને ચુપચુપ બેસી રહ્યા. સ્નેહલતાએ પ્યાલો ટેબલ પર મૂક્યો ને બોલી,

'કેમ તબિયત ઠીક નથી ?'

મોહનલાલે કહ્યું, 'ના, સારું છે.'

સ્નેહલતા પ્યાલો મૂકીને રસોડા તરફ જતાં જતાં, 'આ ચા ઠંડી પડી જશે.'

મોહનલાલ કોચમાંથી ઊભા થયા. ટેબલ તરફ ગયા.

ખાનામાંથી પોતાનું પેડ અને પેન બહાર કાઢ્યા. કોચ તરફ ગયા. પોતાના પેડ ઉપર સંતોષપૂર્વક નજર ફેરવી.

શ્રી મોહનલાલ શાહ, ઈન્કમટેક્સ પ્રેકટીશનર,
૪૦૪, કાલબાદેવી રોડ, મુંબઈ–૨.

એમણે પત્ર લખવો શરૂ કર્યો.

મારી સ્વપ્નસુંદરી,
મારાં સ્વપ્નોની રાણી,

મેં તને કેટલાય પિક્ચરોમાં જોઈ છે પહેલવહેલાં 'દાસી' પિક્ચરમાં જોઈ ત્યારથી જ તું મારા હૃદયની રાણી થઈને બેઠી છે, સમૂહ નૃત્યમાં મૃદંગ સાથે તાલ મેળવી તું નૃત્ય કરતી હતી તે દિવસથી જ મારુ હૃદય તારા માટે નાચતું હતું. તે જ ક્ષણથી હું તારો આશિક બન્યો.

મેં તો તારી અનેક છબીઓ જોઈ છે. તારું નિતનવું સ્વરૂપ જોઈ મેં તો ક્યારનુંય મારું જીવન તારી પાછળ કુરબાન કરી દીધું છે. મારી કુરબાનીની સાથે તારા તરફથી એક પત્રની. માત્ર એક લીટીની અપેક્ષા રાખું તે વધુ ગણતી નહીં.

લિ. એ જ તારો થવા સર્જાયેલ
મોહનલાલ શાહ
ઈન્કમટેક્સ પ્રેકટીશનર.

મોહનલાલ વિચારમાં ગુંથાયા. આ પત્ર એને સવારે દસ વાગ્યે પહેલી પોસ્ટમાં મળશે. રાત્રે શુટીંગમાંથી આવતાં એને મોડું થયું હશે. સવારે નવ વાગ્યે ઊઠી પ્રાતઃકર્મ પતાવી ઘરનાં સ્વચ્છ કપડાં પહેરી એ ચા પીવા બેઠી હશે. નોકર ચાંદીની તાસકમાં એનો પત્ર લઈ આવશે.

સુંદરી પોતાનો એક પ્રેમી મુંબઈની કાલબાદેવીની ગલીમાં પણ એને યાદ કરે છે એ જાણી હરખાશે, ધીમેથી એના મેંદીભર્યા હાથથી પરબીડિયાની પાતળી સળી ચીરશે. પોતાની નાજુક આંગળીઓ પરબીડિયામાં નાખી બે આંગળી વડે પત્ર કાઢવાનો પ્રયત્ન કરશે. તરત જ પત્ર બહાર નહીં આવે તો પોતાના ગરમ શ્વાસથી પરબીડિયાને ફુગ્ગા જેમ ફુલાવી પત્રને બીજા હાથની હથેલીમાં ઠાલવશે.

પત્રની બન્ને ગડીઓ ખોલી વાંચશે પહેલું વાક્ય.

મારી સ્વપ્નસુંદરી... એના હોઠ પર આછું હાસ્ય–ગાલમાં ગુલાબી ગુલાબી ખંજન, આંખો બંધ કરી માથું ખુરશી પાછળ ઢાળી પ્રેમના નશામાં ચકચૂર થઈ જશે. રામકુમાર તો કાગળની દુનિયાનો ખોટો પ્રેમી–વાસ્તવ દુનિયાનો મોહનલાલ ઇન્કમટેક્સ પ્રેક્ટીશનર પોતાની પિસ્તાળીશ વર્ષની સ્નેહલતા હોવા ઉપરાંત પ્રેમ માટે જિંદગીનો જુગાર ખેલી રહ્યો છે. પોતાનું સર્વસ્વ સુંદરી પાછળ આપી દેવા તૈયાર થયો છે. એ જ સાચો પ્રેમ.

સુંદરી દીર્ઘશ્વાસ અને પ્રેમાવેગથી બોલશે કે મોહનલાલ શાહ, મારા ઈન્કમટેક્સ પ્રેક્ટીશનર તારી પાછળ હું પણ દિવાની છું. મારી જિંદગી પણ તારા ચરણોમાં આપવા મારી તૈયારી છે.

મોહનલાલને વિચાર આવ્યો કે એનો પત્ર સુંદરી ચા પીને વાંચશે કે ચા પીધાં પહેલાં વાંચશે–કે પછી ચા બનાવતી હશે ત્યાં જ તાસકમાં પત્ર લઈ નોકર આવશે. મોહનલાલે એના નોકરનો ચહેરો મનમાં ગોઠવ્યો. કાળો રંગ સુકાયેલ શરીર અને ઝીણી આંખમાં તરી આવતી લુચ્ચાઈ. વળી એ પત્ર કઈ રીતે આપશે? ચાંદીની તાસક લઈ એની આગળ અદબથી ઊભો રહેશે કે પછી તાસક ટેબલ પર મૂકી ચાલ્યો જશે મોહનલાલને તાસક લઈ અદબથી ઊભેલા નોકરની કલ્પના વધુ ગમી ચા બનાવવાની અધૂરી રાખી એ પત્ર વાંચશે. પહેલી જ લીટી—સંબોધન વાંચી ખુરશી પર માથું ઢાળી દેશે અને ધીમું ગીત ગણગણશે.

મારા મનમોહન આવોને ઝટ પાસે રે...
મારાં કૃષ્ણમોહન આવોને ઝટ પાસે રે...

સવારની ચાનો કપ ઠંડો થઈ જશે. નોકરને બૂમ પાડી કાગળ અને પેન મંગાવશે. નોકરની પાસે કાગળ પેન મંગાવવાની કલ્પનામાં એમને સુંદરીની થોડી મંથરતા લાગી. પોતે જ ઊઠીને કાગળ પેન લઈ આવે એ જ વધુ યોગ્ય છે. સુંદરી પોતે ઊઠીને પેન તથા કાગળ લઈ આવીને તરત જ પત્ર લખશે.

એવદ્

મારાં મોહન
મારા મુરારિ,
હવે નથી રહેવાતું. ક્ષણભરમાં મારી પાસે આવો.

તમારી થવા ઇચ્છતી,
સુંદરી.

પત્ર પૂરો કરી પરબીડિયા પર મોતીના દાણા જેવા અક્ષરો વડે લખશે.

મોહનલાલ શાહ,
ઇન્કમટેક્સ પ્રેક્ટીશનર
૪૦૪, કાલબાદેવી, મુંબઈ–૨.

પોતાના નોકરને ઑફિસમાં પત્ર લઈ મોકલી આપશે. ઑફિસ નીચે સફેદ રંગની ઇમ્પાલા ઊભી હશે. ઑફિસનું કામ પતાવી તરત જ નીચે ઉતરશે. ડ્રાઇવર સલામ મારશે. સાઇકલની દુકાનવાળા વૃજલાલ ફાટી નજરે એને ઇમ્પાલામાં બેસતો જોશે. પણ નોકરની કલ્પના મોહનલાલને ગમી નહીં. એની લુચ્ચી આંખો બન્નેના પ્રેમને સાચો નહીં માને–કદાચ એમને સુંદરીને લાયક નહીં ગણે.

ફરી મોહનલાલે પત્ર આગળથી કલ્પના શરૂ કરી. એનું માથું ખુરશી પર ઢાળેલું છે. હાથમાં મોહનલાલનો પત્ર અને દીર્ઘનિશ્વાસ. સામે નાસ્તો અને ઠંડી પડેલ ચામાં એને રસ નથી. એનો જીવ મોહનલાલને મળવા તલપાપડ થઈ રહ્યો છે. એણે કાગળમાં ફોન નંબર જોયો. નોકરને બોલાવી ફોન મંગાવ્યો. લાલ રંગનો ફોન ચાની ટ્રે પાસે આવી ગયો. ક્યુટેક્સ લગાડી વ્યવસ્થિત કાપેલ નખવાળી આંગળીઓથી ત્રણ નવ પાંચ છ આઠ સાત નંબર જોડયો :

'પૂછ્યું', 'મોહનલાલ છે કે ?'
સામેની વ્યક્તિ 'ફોન આપું છું.'
મોહનલાલને ફોન આપીને.
મોહનલાલ, 'બોલાવ, કોણ છો ?'
સુંદરી, 'હું સ્વપ્નસુંદરી.'
મોહનલાલ થોડીક ક્ષણ માટે હેબતાઈ જાય છે. પછી સ્વસ્થ થઈને—
'મારો પત્ર મળ્યો કે ?'
સુંદરી, 'જુઓ સવારની મેં ચા પણ પીધી નથી. હું ડ્રાઇવરને તમારી ઑફિસે મોકલું છું તમે જલદી અહીં આવો.'
મોહનલાલ 'જરૂર' કહી ફોન મૂકે છે.
ઑફિસમાં સૂચના આપે છે કે આજે અગત્યના કામ અંગે બહાર જવાનો

છું તેથી કોઈને મળી શકાશે નહીં. થોડી વારમાં ડ્રાઇવર આવે છે. નીચે વ્રજલાલ સાઇકલવાળાએ મોહનલાલને સફેદ ઈમ્પાલામાં બેસતા જોયા ત્યારે મોહનલાલે એને દરરોજ કરતાં વધુ આત્મીય સ્મિત આપી હાથ ઊંચો કર્યો.

મોહનલાલે એમની પહેલી મુલાકાત કેવી રીતે થશે તે મનમાં ગોઠવ્યું. એ ઉપરાંત પોતાની ઑફિસબૅગ લઈને સાથે જાય કે નહીં તે પણ પ્રશ્ન હતો. પછી મોટરમાંથી ઊતરી પોતે બૅગ ઊંચકવી કે ડ્રાઇવરને ઊંચકવા દેવી. સુંદરીને ઑફિસબૅગ લઈ ઊભેલ મોહનલાલ વધુ ગમશે એવું લાગ્યું.

પ્રથમ મુલાકાતની કલ્પના નીચે મુજબની હતી :

(૧) શ્વેત ઇમ્પાલા ગેટ વટાવી થોડો વળાંક લઈને જ્યારે પોર્ચમાં મોટર દાખલ થાય છે ત્યારે ઉપરના ખંડમાં બારી પર બેસી પોતાની રાહ જોતી સુંદરી તરત નીચે આવે.

(૨) મિલનની ઉત્કંઠા અને વિરહ વેદનાની અસર નીચે આવેલી સુંદરી મોટર આવ્યાં છતાં ઊઠી શકતી નથી.

(૩) મોટર પોર્ચમાં દાખલ થાય કે તરત જ સુંદરી ઘરનો દરવાજો ખોલે–ડ્રાઇવરની હાજરીને લીધે માત્ર આંખ વડે જ કહે કે કેટલીયવારથી હું રાહ જોઈ રહી છું. તુરત જ બન્ને દિવાનખંડ વટાવી શયનખંડ તરફ વળે.

(૪) મોટર પોર્ચમાં દાખલ થાય, નોકર તરત બારણું ખોલે. નોકર એને દિવાનખંડ સુધી લઈ જાય અને તરત જ રસોડામાં ચાલ્યો જાય. દિવાનખંડને ખૂણે પિયાનો પર બેસી સુંદરી આછા સૂરો પર આંગળીઓ ફેરવતી હોય.

બન્ને એકમેકને પ્રથમવાર જુએ–બધે સ્તબ્ધતા–માત્ર પિયાનોના આછા સૂર. થોડીક ક્ષણો સુધી માત્ર નેત્રપલ્લવી એમાંથી ફૂટતી પ્રેમની સરવાણી મોહનલાલ નજીક આવે પિયાનોને અઢેલી ઊભા રહે. હૃદયના પ્રેમને વાણી દ્વારા કહેવો ઉચિત નહીં લાગે.

એમને છેલ્લી કલ્પના વધુ ગમી. સુંદરીની આંગળીઓ પિયાનો પર રમતી હોય – આછા પ્રેમના સૂરો નીકળતા હોય. પોતે સુંદરીની સામે પિયાનોને અઢેલી ઊભા હોય. ધીમેથી સરકીને સુંદરીની પીઠ પાછળ જઈ એને ખભે હાથ મૂકે – પ્રેમથી વિહ્વલ થયેલ સુંદરી ભાન ભૂલી જાય. એની આંગળીઓ સ્થિર થઈ જાય. મોહનલાલ ખભા પરથી એની આંગળીઓ સુંદરીના વાળમાં નાખી નીચે નમી બન્ને એક જ સાથે બોલે 'પ્રિય.'

મોહનલાલે પરબીડિયું ખિસ્સામાં મૂક્યું. ટેબલ પર પડેલી ચાહનો એક ઘૂંટડો લીધો. રૂમમાં કોઈ નહોતું, એની સહેજ ખાતરી કરી લીધી. બાજુમાં

પડેલ ફિલ્મફેર ઉપાડી બાકી રહેલ છેલ્લો ચોથો ફોટો જોવા ગુંથાયા.

એક આલિશાન મકાનના ઉંબરામાં મોહનલાલ ભૂરા સુટમાં ઊભા છે. હાથમાં ઑફિસની બેગ, દરવાજાની પાછળ સફેદ રંગની મોટર પોર્ચમાં ઊભી છે. જમણી બાજુએ બારણા આગળ પીળા રંગની વેલબુટ્ટાવાળી સાડીમાં સુંદરી-ની આંખ મોહનલાલના આગમનથી હરખાયેલી – ખંજનયુક્ત હાસ્ય. જમણો હાથ ભીંતને ટેકવેલો અને ડાબો હાથ સ્હેજ આશ્ચર્ય અને હર્ષાવેશથી ઊંચો થયેલો અને આંગળીઓ છૂટી. કાંડા પર નાનું ઘડિયાળ અને ઉપર સાડીનો છેડો.

મોહનલાલને ધ્યાનપૂર્વક જોતાં લાગ્યું કે પોતાનો સુટ સુંદરીના કપડાંની સરખામણીમાં સ્હેજ ઝાંખો અને કરચલીવાળો હતો. છતાંય મોં પરના હાસ્યમાં અત્યંત પ્રેમ અને આંખમાં અપાર્થિવ ભાવ પોતે વાંચી સંતોષ અનુભવી ફિલ્મફેર બાજુએ મૂક્યું.

(૫-૩-૧૯૭૧)

એલન ટેમ્પરલી

ડાફોડિલ બોમ્બ

જોગાનુજોગ એવું બન્યું કે હું જ્યારે રજા લઈને વતન ગયો ત્યારે છાપામાં તેમના મરણના સમાચાર આવ્યા. આમે ય મને એ સમાચાર તો મળત જ કારણ કે મારી મા પત્રોમાં એ વાત લખત તો ખરી પરંતુ દૂર દૂર સેનેગલ વિસ્તારમાં અને બે ત્રણ અઠવાડિયાં પછી એ ઘટના સાવ બદલાઈ જાત. કોઈ બીજા જીવનની દુઃખદ સ્મૃતિ બનત. મેં ન અંત્યેષ્ટિ ક્રિયામાં ભાગ લીધો હોત, ન તેમની ઝૂંપડીની મુલાકાત લીધી હોત અને ત્યાંથી પણ એકાદ બે માઇલ દૂરના નિર્જન વિસ્તારમાં પગ ન મૂક્યો હોત, મારી બાકીની જિંદગી સાવ જુદી જ હોત.

હું ચૂલા પાસે કોફીનો પ્યાલો લઈને બેઠો હતો, નાસ્તો કરી ચૂક્યો હતો, આખા દિવસમાં શું કરવું એનો નિરાંતે વિચાર કરતો હતો ત્યાં મારા ભાઈએ રસોડાના બારણામાં ડોકિયું કર્યું અને સવારનું છાપું ફેંક્યું, હું વાડામાં ટ્રેક્ટર મૂકીને આવ્યો હતો, થોડી જ વારે એના એંજિનનો અવાજ આવ્યો અને ખેતરની દિશાએ જવા નીકળ્યું. કશા વિચાર વિના એમ જ જિજ્ઞાસાથી મુખ્ય સમાચાર જોવા માંડ્યા. રાજકારણ અને ઔદ્યોગિક અશાંતિની એ બધી નીરસ ઘટનાઓની વચ્ચેથી મારી નજર નીચે ખૂણાના મથાળા પર પડી: 'યુદ્ધવીરનું મરણ'. છાપાની ગડી વાળીને મેં થોડી પંક્તિઓ વાંચી :

'કમાંડર રૉબર્ટ ફર્કહાર ડી.એસ.ઓ અને બાર. ડી.એસ.સી.નું શબ ફ્રાયરી સમુદ્રકાંઠા પરથી ગઈ કાલે રાતે મળી આવ્યું છે. વસ્ત્ર વિનાનાં એ શબના માથામાં ગોળી વાગી હતી. પોલીસ નિષ્ણાતોએ ખૂનની શકયતા નકારી કાઢી છે.

૧૯૪૩ના ફેબ્રુઆરીમાં બર્ગરહેવન પરના આક્રમણના સન્દર્ભને કમાંડર રૉબર્ટ ફર્કહારની કામગીરી અવિસ્મરણીય હતી. આ આક્રમણ દરમિયાન બે માનવીઓ-વાળી સબમરીને ક્રુઝરની ગોલંદાજીની છાયા હેઠળ ત્રણ દુશ્મન જહાજોને ડૂબાડી દીધાં હતાં; આ જહાજો બારું આંતરીને પડેલાં. પછીના બે મહિના દરમિયાન અનેક યુદ્ધજહાજો અને વેપારી વહાણો પકડયાં હતાં. અહીં તેમના ઉપર બૉંબરોએ હવાઈ હુમલો કર્યો હતો. છેલ્લા વિશ્વયુદ્ધમાં ઘણા બધાએ દુશ્મન પ્રદેશના કાંઠા ઉપરના આ હુમલાને પ્રશંસ્યો હતો અને તેમાં ભાગ લેવા બદલ કમાંડર રૉબર્ટને વીરતા બદલ બીજો એક ઇલ્કાબ આપવામાં આવ્યો હતો.

એન્વોથના સર જેમ્સ ફર્કહારના પુત્ર કમાંડર રૉબર્ટ ફર્કહારનો જન્મ ૧૭મી માર્ચ ૧૯૧૫ના દિવસે થયો હતો. તેમણે શિક્ષણ...'

રૉબર્ટ ફર્કહારનું નામ જાણીતું હતું અને યુવાન કમાંડરનો ચહેરો તસવીર-માંથી મારા સામે જ તાકી રહ્યો હતો. પણ હું એ ચહેરો, નામ યાદ કરી ન શકયો. મેં છાપું નીચે મૂકયું અને યાદ કરવા માટે આમતેમ જોયું. મારી મા બીજા ઓરડામાં કામ કરતી હતી. મેં તેને બૂમ મારી. 'મ., રૉબર્ટ ફર્કહાર કોણ હતા? કમાંડર ..'

તેણે બારણું તરત જ ખોલ્યું અને હાથમાં પોતું લઈને ઉંબરા આગળ ઊભી રહી ગઈ. 'રૉબર્ટ ફર્કહાર... એ તો ડેફોડિલ બૉબ. કેમ?'

અરે હા. ડેફોડિલ બૉબ! મેં ફરી તસવીર સામે જોયું. યુવાન નૌકાધિકારીના થોડા વાંકા પણ સુન્દર ચહેરામાંથી વૃદ્ધ માનવીના ચહેરાની ભાત દેખાવા માંડી.

મેં કહ્યું : 'એ તો મરી ગયા.'

મારી માએ તરત જવાબ ન આપ્યો, પછી છાપું લીધું અને કબાટમાંથી ચશ્મા કાઢયા. ધીમે ધીમે લખાણની મુખ્ય વિગતો વાંચવા માંડી અને પછી ઊંચે જોયું. તે થોડીવાર તો પોતાનામાં જ ખોવાયેલી રહી, અમે જે એકલવાયી વ્યક્તિથી આટલા બધા પરિચિત હતા તેનો વિચાર કરવા લાગી. તેમની વિચિત્ર જિંદગી અમારા-કુટુમ્બમાં સૌથી વધારે તો મારા-જીવનને અનિયમિત રીતે અને જરી જરી સ્પર્શી ગઈ હતી. છેવટે તે બોલી : 'અરે બિચારા!' છાપું પાછું મૂકયું. થોડીવાર તે બારણા આગળ સંકોચાઈને ઊભી રહી પછી બારણું વાસ્યું અને પોતું કરવા માંડયું.

એલન ટેમ્પરલી

ડાફ્રોડિલ બોબ

જોગાનુજોગ એવું બન્યું કે હું જ્યારે રજા લઈને વતન ગયો ત્યારે છાપામાં તેમના મરણના સમાચાર આવ્યા. આમે ય મને એ સમાચાર તો મળત જ કારણ કે મારી મા પત્રોમાં એ વાત લખત તો ખરી પરંતુ દૂર દૂર સેનેગલ વિસ્તારમાં અને બે ત્રણ અઠવાડિયાં પછી એ ઘટના સાવ બદલાઈ જાત. કોઈ બીજા જીવનની દુઃખદ સ્મૃતિ બનત. મેં ન અંત્યેષ્ટિ ક્રિયામાં ભાગ લીધો હોત, ન તેમની ઝૂંપડીની મુલાકાત લીધી હોત અને ત્યાંથી પણ એકાદ બે માઇલ દૂરના નિર્જન વિસ્તારમાં પગ ન મૂક્યો હોત, મારી બાકીની જિંદગી સાવ જુદી જ હોત.

હું ચૂલા પાસે કોફીનો પ્યાલો લઈને બેઠો હતો, નાસ્તો કરી ચૂક્યો હતો, આખા દિવસમાં શું કરવું એનો નિરાંતે વિચાર કરતો હતો ત્યાં મારા ભાઈએ રસોડાના બારણામાં ડોકિયું કર્યું અને સવારનું છાપું ફેંક્યું, હું વાડામાં ટ્રેક્ટર મૂકીને આવ્યો હતો, થોડી જ વારે એના એંજિનનો અવાજ આવ્યો અને ખેતરની દિશાએ જવા નીકળ્યું. કશા વિચાર વિના એમ જ જિજ્ઞાસાથી મુખ્ય સમાચાર જોવા માંડ્યા. રાજકારણ અને ઔદ્યોગિક અશાંતિની એ બધી નીરસ ઘટનાઓની વચ્ચેથી મારી નજર નીચે ખૂણાના મથાળા પર પડી: 'યુદ્ધવીરનું મરણ'. છાપાની ગડી વાળીને મેં થોડી પંક્તિઓ વાંચી :

'કમાંડર રોબર્ટ ફર્કહાર ડી.એસ.ઓ અને બાર. ડી.એસ.સી.નું શબ ફાયરી સમુદ્રકાંઠા પરથી ગઈ કાલે રાતે મળી આવ્યું છે. વસ્ત્ર વિનાનાં એ શબના માથામાં ગોળી વાગી હતી. પોલીસ નિષ્ણાતોએ ખૂનની શકયતા નકારી કાઢી છે.

૧૯૪૩ના ફેબ્રુઆરીમાં બર્મરહેવન પરના આક્રમણના સન્દર્ભને કમાંડર રોબર્ટ ફર્કહારની કામગીરી અવિસ્મરણીય હતી. આ આક્રમણ દરમિયાન બે માનવીઓ-વાળી સબમરીને ક્રુઝરની ગોલંદાજીની છાયા હેઠળ ત્રણ દુશ્મન જહાજોને ડૂબાડી દીધાં હતાં; આ જહાજો બારું આંતરીને પડેલાં. પછીના બે મહિના દરમિયાન અનેક યુદ્ધજહાજો અને વેપારી વહાણો પકડયાં હતાં. અહીં તેમના ઉપર બોંબરોએ હવાઈ હુમલો કર્યો હતો. છેલ્લા વિશ્વયુદ્ધમાં ઘણા બધાએ દુશ્મન પ્રદેશના કાંઠા ઉપરના આ હુમલાને પ્રશંસ્યો હતો અને તેમાં ભાગ લેવા બદલ કમાંડર રોબર્ટને વીરતા બદલ બીજો એક ઇલ્કાબ આપવામાં આવ્યો હતો.

એન્વોથના સર જેમ્સ ફર્કહારના પુત્ર કમાંડર રોબર્ટ ફર્કહારનો જન્મ ૧૭મી માર્ચ ૧૯૧૫ના દિવસે થયો હતો. તેમણે શિક્ષણ...'

રોબર્ટ ફર્કહારનું નામ જાણીતું હતું અને યુવાન કમાંડરનો ચહેરો તસવીર-માંથી મારા સામે જ તાકી રહ્યો હતો. પણ હું એ ચહેરો, નામ યાદ કરી ન શકયો. મેં છાપું નીચે મૂકયું અને યાદ કરવા માટે આમતેમ જોયું. મારી મા બીજા ઓરડામાં કામ કરતી હતી. મેં તેને બૂમ મારી. 'મા, રોબર્ટ ફર્કહાર કોણ હતા? કમાંડર...'

તેણે બારણું તરત જ ખોલ્યું અને હાથમાં પોતું લઈને ઉંબરા આગળ ઊભી રહી ગઈ. 'રોબર્ટ ફર્કહાર... એ તો ડેફોડિલ બોબ. કેમ?'

અરે હા. ડેફોડિલ બોબ! મેં ફરી તસવીર સામે જોયું. યુવાન નૌકાધિકારીના થોડા વાંકા પણ સુન્દર ચહેરામાંથી વૃદ્ધ માનવીના ચહેરાની ભાત દેખાવા માંડી.

મેં કહ્યું : 'એ તો મરી ગયા.'

મારી માએ તરત જવાબ ન આપ્યો, પછી છાપું લીધું અને કબાટમાંથી ચશ્મા કાઢયા. ધીમે ધીમે લખાણની મુખ્ય વિગતો વાંચવા માંડી અને પછી ઊંચે જોયું. તે થોડીવાર તો પોતાનામાં જ ખોવાયેલી રહી, અમે જે એકલવાયી વ્યક્તિથી આટલા બધા પરિચિત હતા તેનો વિચાર કરવા લાગી. તેમની વિચિત્ર જિંદગી અમારા-કુટુમ્બમાં સૌથી વધારે તો મારા-જીવનને અનિયમિત રીતે અને જરી જરી સ્પર્શી ગઈ હતી. છેવટે તે બોલી : 'અરે બિચારા!' છાપું પાછું મૂકયું. થોડીવાર તે બારણા આગળ સંકોચાઈને ઊભી રહી પછી બારણું વાસ્યું અને પોતું કરવા માંડયું.

એક રીતે તેમના મરણથી મને આઘાત લાગ્યો, એ જે રીતે મરી ગયા તેને કારણે નહીં પણ હવે આ દુનિયામાં તેઓ છે જ નહીં એ હકીકતથી આઘાત લાગ્યો. મારા શૈશવના કૉફીનમાં બીજો ખીલો વાગ્યો, એ દિવસોની સુખદ સ્મૃતિમાંથી બીજી એક વ્યક્તિ અદશ્ય થઈ ગઈ પણ વધારે તો હું એમનું નામ સુધ્ધાં ભૂલી ગયો હતો. એ એવું મહત્ત્વનું ન હતું કારણ કે હું તેમને કમાંડર રોબર્ટના નામે જાણતો ન હતો. પણ એ વિસ્મૃતિ જાણે વિશ્વાસભંગ હતો, બીજો વિશ્વાસભંગ હતો અને તેનાથી હું થોડો ઉદાસ બન્યો.

છતાં હું માનતો હતો કે જો ગણતરી માંડું તો તે મારા શૈશવની સીમા પરની અલપઝલપ વ્યક્તિ તરીકે લેખાય. આજે જ્યારે વિચાર કરું છું ત્યારે મારા એ દિવસોમાં તેઓ સાથે મુલાકાત થઈ ન હોય એવો ભાગ્યે જ કોઈ દિવસ હશે. દર વર્ષે સામાન્ય રીતે જૂન મહિનામાં મારા પિતા પર એમનો કાગળ આવે, સુઘડ રીતે લખાયેલા પત્રમાં પુછાવ્યું હોય—'હું દરેક દિવસ એ વિસ્તારમાં રહેવાનો છું અને જો મને તમારા વાડામાં સૂવાની મંજૂરી આપશો તો ખૂબ આભારી થઈશ.' તે બહુ સજ્જન હતા અને બીજી કોઈ દખલ ન કરતા, મુશ્કેલી ઊભી ન કરતા એટલે મારા પિતા હમેશા તેમને આવકારતા, તરત જ એ કાગળ સાથે ટિકિટ ચોડેલા પરબીડિયામાં જવાબ આપતા.

અને ઠરાવેલા દિવસે ડેફોડિલ બોબ કાળી, જૂની સાયકલ પર સવાર થઈને આવી ચડતા. ભૂરી આંખો, ઘઉંવર્ણો શરમાળ ચહેરો પીઠ પર જૂનો બગલ થેલો, પટ્ટા સાથે બાંધેલી કોદાળી અને સીટ પર બાંધેલો કામળો.

તે વખતે મારી ઉંમર પાંચ છ વરસની હશે. તરત એમની સામે જોતો. મને માત્ર સજ્જનતા જ દેખાતી. મોટા થયા પછી જ મને વેદના દેખાઈ હતી.

હું એમની સાથે વાડામાં કામ કરતો. ઘાસથી થોડે દૂર તે સ્ટવ સળગાવતા, પૅરાફીનની વાસ આવે, પછી તે મેસના ડબલામાં ઘી નાખીને બટાટાની ચીર તળે, સોસેજ તૈયાર કરે, ઈંડાં તળી કાઢે અને એની સોડમ માણતા માણતા મોંમાં પાણી આવી જાય. બાળપણનો એ અદ્‌ભુત આનંદ હતો. અમે વાતો ખાસ કરતા નહીં પણ એ અકળાવનારી શાંતિ ન હતી આજે મને આ મોટી ઉંમરે લાગે છે કે તેમનામાં સાવ નિર્દોષ, શિશુસહજ લાક્ષણિકતા હતી, એનાથી જ હું સહજ રીતે પ્રભાવિત થયો હતો. તેઓ વાડાની દીવાલને અઢેલીને, ઘૂંટણ પર બેસીને ખાતા અને સંતોષ માનતા જ્યારે ભોજન પૂરું કરે ત્યારે પાઈપ સળગાવતા અને જૂના, ઘેરા પાટડા નીચે જોયા કરતા, વાડાના ખુલ્લા દરવાજામાંથી ખેતરની પગદંડીઓ અને ઊભાં ખેતરો, તેની પાર આવેલાં ગાઢ

વૃક્ષો જોયા કરતા. એ દરમિયાન હું તો ઘાસ પર, ક્યારેક તેમના ધાબળા પર સૂઈ જતો. હું એમની સાથે મારા મિત્રોની, નિશાળની વાતો કરતો ત્યારે તેમને રસ પડતો; એ જે પ્રશ્નો પૂછતા, ટીકાટિપ્પણ કરતા એનાથી ખ્યાલ આવતો કે તે બધું સમજતા હતા. હું પ્રશ્નો પૂછતો ત્યારે તેઓ સીધાસટ ઉત્તરો આપતા. કદાચ કિશોરોને પોતાની વાતો સમજાવવાનું એમને માટે મુશ્કેલ હશે એમ મેં માનેલું.

વાડા પાછળના એક ખૂણામાં તેઓ તાપણી કરતા અને સાંજે અંધારું થવા આવે એટલે એ તાપણી આગળ બેસતા. ક્યારેક જો બહુ મોડું ન થયું હોય, બીજે દિવસે મારે નિશાળે જવાનું ન હોય તો હું એમની સાથે બેસતો. અત્યારે પણ પેલી અંધારી વાડ પર, વાડાની ભીંતના કકરા પથ્થર પર આગની થરકતી જ્યોત દેખાય છે. દિવસનું અજવાળું ફીકું થતું, ધીમે ધીમે રાતું થતું અને છેવટે મકાઈનાં ખેતરો પાછળ વૃક્ષો ઉપરથી અદૃશ્ય થતું નજરે પડે છે.

તેઓ જે દિવસે આવે તે જ બપોરના પાછલા પહોરે પોતાનાં કંદમૂળ બિછાવતા અને માને પૂછતા કે બગીચામાંથી છોડવાની કલમો કાપી લઉં. ઊગી નીકળે એવા જે કોઈ છોડવા મારી મા આપતી તે તેઓ લઈ લેતા; જૂનાં કંદમૂળ, બિયારણ, કલમો, માને ન જોઈએ એ બધું જ તેઓ લઈ લેતા.

અને બીજે દિવસે સવારે હજુ તો હું ઊઠ્યો ન હોઉં તે પહેલાં તેઓ કલમો, કંદમૂળથી ભરેલો થેલો લઈને અને બાગકામનાં ઓજારો એક કટકામાં બાંધીને કામે નીકળી પડતા. તેમની મુલાકાતના પહેલા એકબે દિવસ તો જે મૂળિયાં અને રોપા પોતાની સાથે લાવ્યા હોય કે આગલે દિવસે બસમાં મોકલ્યા હોય તેનાથી કામ ચલાવતા. પછી તો આસપાસના વિસ્તારોની ઝૂંપડીઓમાં જવાનો તેમને સમય મળતો અને એ બધાના ફાલેલા બગીચાઓમાથી જે કંઈ વધારાનું હોય એ તેઓ લઈ આવતા એટલે તેમનો સામાન ખાસ્સો વધી જતો. તેઓ વાપરી શકે–ઉનાળાના લાંબા દિવસોએ તો મોડી સાંજ સુધી કામ કરવા છતાં–એના કરતાં ઘણો વધારે પુરવઠો તેમની પાસે રહેતો. તેઓ રંગબેરંગી ઝૂમતી ડાળીઓ વચ્ચે કામ કરતા હોય અને તમે એકાએક ત્યાં જઈ ચઢો તો તમને એમ જ લાગે કે આ કોઈ રસ્તા પરનો કારીગર હશે. વાડને ટેકવીને સાઇકલ મૂકી હોય, ગામડાગામના ખાડાઓમાં અને ઘાસિયા રસ્તાઓની ધારે કંઈ ને કંઈ કરતા જ હોય. તે પોતે પણ આ પરિવેશનો જ ભાગ લાગે; હૃષ્ટપૃષ્ટ, ખુલ્લામાં કામ કરવાને કારણે ચામડીનો તામ્રવર્ણ, થીંગડાવાળું જાકીટ, માટી લાગેલા બુટ અને કોડ્રોયનું પેંટ, કોદાળી પકડેલા હાથ પણ કારીગરના

ભરાવદાર હાથ જેવા લાગે. પણ જો તમે જરા વધુ ધ્યાનથી જુઓ તો કશીક મોહકતા, આગવી કહી શકાય એવી કશી છટા દેખાય. કંઈક અંશે આ લાક્ષણિકતા તેમની આંખોમાંથી, મકાઈના ફૂલ જેવી ભૂરી આંખોમાંથી, પ્રગટતી હતી, એને તમે ખલાસીઓની આંખો સાથે સરખાવી શકો, જો કે નિર્દોષતા કરતાં એમાં ટીખળી વૃત્તિનો ચમકાર ઓછો જોવા મળે. તેમના વાળ ભૂખરા હતા અને બાજુએથી લટકતા રહેતા, ક્યારેક કપાવવા પડે એવા લાગતા, નીચેથી વાંકડિયા થવા માંડ્યા હોય અને તેમની ઘઉંવર્ણી ગરદન નીચે ઝૂલ્યા કરતા હોય. તે દાઢી હમેશા સાફ રાખતા, પોતાનું કામ સુઘડ રીતે કરતા. જ્યારે બોલે ત્યારે ભાષા કેળવાયેલી લાગે, પબ્લિક સ્કૂલના કેળવાયેલા અવાજની છાંટ તરત વરતાય.

વર્ષોથી તેઓ આ કામ કરતા આવ્યા હતા, આ કામગીરી પોતે જ ઉપાડી લીધી હતી, ગામડાગામના રસ્તાઓની ધારે ધારે ફૂલ ઝાડના રોપા વાવતા હતા. અને એ જ્યારે ખીલી ઊઠે ત્યારે જોવાની શી મઝા! એપ્રિલ મહિનામાં તો ગામડાગામના એ બધા જ રસ્તા ઝૂલતા ડેફોડિલથી પીળા દેખાવા માંડે. પાછલા દિવસોમાં વાડમાંથી લાઈલક મહોરવા માંડે, હવાને તરબતર કરી દે, કોઈ સીમના ખૂણામાં વેલવેટ પેન્સી વાવી હોય, તમને ખબર હોય તો સપ્ટેમ્બર મહિનામાં પાકાં અને મોટાં મોટાં, મીઠાં સફરજન પણ મળી આવે. તમે કોઈ નિર્જન રસ્તા પરથી પસાર થતા હો અને એકાએક સુગંધીદાર ટી-રોઝથી ઝળહળા ઝાડી આગળ આવી પડો તો અદ્ભુત દૃશ્ય જોવા મળે. તમને તરત ખ્યાલ આવી જાય કે આ રસ્તેથી ડેફોડિલ બોબ પસાર થયા હશે, કોઈ ઝૂંપડીના બગીચામાંથી જંગલી ગુલાબનાં મૂળિયાં લાવીને રોપતા નીકળ્યા હશે.

એ આખા ય વિસ્તારમાં બીજાઓએ તેમને આપેલી કલમો સાવ અણધારી જગ્યાઓએ મહોરી ઊઠી હતી; તે આસપાસમાં ખૂબ જાણીતા હતા, આ કામને લીધે લોકો તેમને ચાહતા પણ. અવારનવાર દૂરદૂરનાં ખેતરોમાંથી લોકો અને એક બે બિયારણની કંપનીઓ પણ તેમને ભેટસોગાદ આપતી. એકાદ વખત તો કોઈ બહારના સ્થળેથી ટી.વી.વાળા તેમની મુલાકાત પણ લઈ ગયા હતા પણ તેમનાં જગતનો મેળ ખાધો નહીં; તેઓ રહ્યા શરમાળ અને અતડા એટલે ટી.વી. પડદા પર તેઓ સારો દેખાવ કરી ન શક્યા. પણ તેઓ જાણીતા થાય ન થાય એની સાથે એમને કોઈ સંબંધ ન હતો, તેઓ તો પોતે અપનાવેલી કામગીરી ચૂપચાપ કરતા જ રહ્યા., શરમાળ પ્રકૃતિ ધરાવતા તેઓ નિર્જન વિસ્તારમાં ખોવાઈ જતા.

એમના કુટુમ્બમાં સારો એવો પૈસો હતો—એવું કહેવાતું કે તેઓ બાધે-

પીધે સુખી હતા. પણ પૈસો મહત્ત્વનો ન હતો. તેઓ તો એકલા જ રહેતા અને મારા માબાપને ખ્યાલ હતો ત્યાં સુધી તો તેઓ ભાગ્યે જ કશો ખર્ચ કરતા, માત્ર ખાવાપીવાનો, પેરાફીનનો અને પાઈપ માટે તમાકુનો. હા, લોકો કહેતા કે તે ધૂની હતા—તેમની પત્ની યુદ્ધમાં મરણ પામી હતી, એને કારણે તે એવા બની ગયા હતા. તે વખતે મારી ઉંમર આઠ દસ વર્ષની હતી તો પણ મને ખ્યાલ હતો કે તેમની વાત ખોટી હતી. વાત વધુ ગંભીર હતી. તેમણે માનસિક સમતુલા ગુમાવી ન હતી, તે માત્ર પોતાને રુચે તે—આખા વિસ્તારમાં ફૂલછોડ વાવવા—પ્રવૃત્તિ કર્યે જતા હતા. તે શા માટે આ પ્રવૃત્તિ કરતા હતા તેની મને ખબર ન હતી. મને લાગે છે કે તે લોકો જેવા ન હતા એટલે બધાએ આવી વાત ઉપજાવી કાઢી હશે.

હું તેમની સાથે આટલો બધો વખત ગાળું એ મારી માને પસંદ પડતું ન હતું, શા માટે તેને ગમતું ન હતું એ તે વખતે મને સમજાયું ન હતું. મારી માની વાત ખોટી હતી. મારા પિતાને ખબર હતી એટલે તેને કહ્યું હતું—એને એની મેળે ફોડવા દે. ડેફોડિલ બોબ પાસેથી તો એને સારી જ વાતો શીખવા મળવાની. તેઓ કેટલા બધા સાચા હતા—હું ખૂબ આનંદમાં હતો, મેં એમની સાથે ગાળેલા દિવસોની સ્મૃતિ કેટલી બધી સુખદ હતી.

મને યાદ છે એક વખત મારી સામેના કેટલાક છોકરાઓએ કાગળની ચબરખી પર ક્રૂર મશ્કરી લખી હતી: 'ડેફ બોબ તો ગાંડો છે, એને પૂરી દેવો જોઈએ.' પછી તેમનું ઢંગધડા વગરનું ચિત્ર દોર્યું અને સાઇકલની સીટ પરના કાણામાં ખોસી દીધું. અને અમે બધા સંતાઈ ગયા. તે આવ્યા ત્યાં સુધી રાહ જોયા કરી. તેમણે ચબરખી કાઢી અને વાંચી. મને બહુ ખરાબ લાગ્યું હતું, વિશ્વાસ-ઘાત કર્યો હતો. જરાવાર તો તેઓ સ્તબ્ધ રહ્યા, પણ પછી કશું કર્યું નહીં; આમતેમ જોયું નહીં, ચિઢાયા નહીં, ગુસ્સે ન થયા, માત્ર ત્યાં ઊભા જ રહ્યા. પછી ચબરખી ચોળીને ખિસ્સામાં નાખી દીધી, સાઇકલ પર બેઠા અને જતા રહ્યા. બીજાઓને પણ મારી જેમ જ લાગ્યું હોવું જોઈએ, એમણે એવો દેખાવ કર્યો કે કશું લાગ્યું જ નથી, એ વિશે જરા મજાક કરી, હસી કાઢ્યું. કદાચ આ ઘટનાને લીધે અમે તેમને વધુ ચાહતા થયા, તેમને માન આપતા થયા, સાથે જ અમે જરા અંતર પણ રાખતા થયા. અમારી ઉમર પણ વધતી હતી અને અમે જે કર્યું તેનાથી અમને કશી મજા ન આવી. મારી વાત કરું તો તો હું રડી પડ્યો હોત, તે વખતે તો હું મને તેમનો મિત્ર માનતો થયો હતો અને ત્યાર પછી ઘણી વખત મને એ વિશે બહુ ખરાબ લાગ્યું હતું,

મને માફી માગવાની ઇચ્છા પણ થઈ હતી, માગી ન હતી. ઘણાં વર્ષો પછી એમની પત્ની વિશે સાચી હકીકત જાણવા મળી.

બધાને એટલી તેા ખબર હતી કે તેઓ નૌકાદળમાં હતા પણ છાપામાં જણાવેલું તે પ્રમાણે તેઓ આવા વીર સૈનિક હશે તેની કોઈને ખબર ન હતી. એ જમાનાની વાત તેમણે કદી કાઢી ન હતી. એમના જીવનની એ બાજુ અમારે માટે રહસ્ય જ રહી હતી. અમને માત્ર એટલી જ ખબર કે તે ડેફોડિલ બેાબ હતા.

મને યાદ છે કે એક ઉનાળામાં તેમની મુલાકાત નિયત સમય કરતાં મોડી હતી. ઠરાવેલા દિવસ પહેલાં જ તેમનેા બીજો કાગળ આવ્યો. તેમાં માફી માગીને જણાવેલું કે નક્કી કર્યા પ્રમાણે હું આવી શકવાનેા નથી. બીજી કોઈ તારીખ નક્કી કરીશ અને હું થેાડા જ દિવસેામાં તમને જણાવીશ, હમણાં મારી તબિયત સારી નથી એટલે થેાડા દિવસ ઘેર જ રહેવાનેા છું.

મારી માએ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં પેાતાનેા અભિપ્રાય આપ્યો હતેા: 'એનેા અર્થ સમજાયેા—તે માંદા છે. તેમની માંદગી ગંભીર હેાવી જોઈએ નહીંતર તે થેાડા દિવસેા ઘરમાં ભરાઈ ન રહે.'

ત્યાં ને ત્યાં જ મારી માએ તેમને મળવાનેા, તેઓ કેવી રીતે રહે છે એ જોવાનેા નિશ્ચય કરી લીધેા. સાથે પાઈ અને મુરબ્બાની એક-બે બરણી પણ લેવાનું નક્કી કર્યું. તે વખતે હું છ-સાત વર્ષનેા હેાઈશ. એ દિવસે કોઈ કારણસર હું નિશાળે ગયેા ન હતેા એટલે માની સાથે હું પણ ગયેા.

તેમનું ઘર દસેક માઈલ દૂર હતું. મુસાફરીએ નીકળે ત્યારે તેઓ અમારા ખેતરની મુલાકાત પહેલી લેતા. મારી મા ખેતીમાં વપરાતા જૂના વાહનમાં મને બેસાડીને લઈ ગઈ. અમે ત્યાં જઈ ચઢચા ત્યારે એમનું ઘર ઓળખી કાઢવાની કશી મુશ્કેલી પડી નહીં. દીવાલેાની આસપાસ ગુલાબ અને હનીસકલના છેાડ ખીલેલા હતા, બગીચામાં આડેધડ ફૂલ ખીલેલાં હતા, કાળી દ્રાક્ષના વેલા, ફળાઉ ઝાડ-આ બધાં ભરચક રીતે ખીલ્યાં હતાં. છેાડવા ઉછેરવા માટેના ખખડધજ કાચના મકાનમાં લાંબા ઘાસના છેાડ હતા, વચ્ચે વચ્ચે પાકાં ટામેટાંના લાલ રંગ દેખાતા હતા, વાડની ધારે ધારે રેાપવા માટેનાં બિયારણેાનાં ટીન અભરાઈઓ પર, ટેબલેા પર ગેાઠવેલા હતા. બગીચાની જંગલી વાડની પાર ખેતરેા અને ગાઢ વૃક્ષેાનેા વિસ્તાર હતેા. એટલામાં ક્યાંય બીજું કોઈ મકાન હતું નહીં. અમે અને અમારા મેાટા ભાગના પડેાશીઓ સારા, સુસજ્જ મકાનેામાં રહેતા હતા તેા પણ મને લાગ્યું કે ડેફોડિલ બેાબનું મકાન મેં જોયેલાં મકાનેામાં સુંદર અને અદ્ભુત મકાન હતું.

એવરૂ

મારી માએ બારણે ટકોરા માર્યા. થોડો સમય તો કશો અવાજ આવ્યો નહીં. બીજી વાર ટકોરા મારતા અગાઉ મારી મા થોડી અચકાઈ. પછી અમે દબાયેલાં પગલાંનો અવાજ સાંભળ્યો; બારણું ખુલ્યું. ત્યાં તાળું વાસેલું ન હતું કે આગળો મારેલો ન હતો. ડેફોડિલ બોબ ત્યાં ઊભા હતા, જરા ગોબરો કથ્થઈ ગાઉન વીંટાળ્યો હતો. તે ખૂબ માંદા હોય એમ લાગ્યું. પણ તેમણે અમને અંદર બોલાવ્યા. ખૂબ માનપૂર્વક ખાલી ખંડમાંથી બેઠકખંડમાં લઈ ગયા. એ ખૂબ જ સ્વચ્છ હતો, સાવ ખાલી હોવાને કારણે સાદાઈથી શોભતો હતો. તેઓ મુલાકાતીઓથી ટેવાયેલા ન હતા એ દેખાઈ આવ્યું કારણ કે ત્યાં એક જ આરામખુરશી હતી. ટેબલ પાસે લાકડાની સાદી ખુરશી હતી અને બીજી ખુરશી ભીંતસરસી ગોઠવેલી હતી. પોતાની જાતને જરા ગોઠવીને મારી માને આરામખુરશી ચીંધી. ઔપચારિક મુલાકાત લેવા તે ગઈ ન હતી એ તેના મનમાં સ્પષ્ટ હતું એટલે તેણે તેમને પથારીમાં સૂઈ જવા કહ્યું. તેમણે વિરોધ ન કર્યો. મને યાદ છે કે તેમણે બીજા હાથે બારણું પકડી રાખેલું અને ચહેરા પર પરસેવાનાં ટીપાં હતાં.

તેમને વ્યવસ્થિત થવા મારી માએ સમય આપ્યો અને પછી તેમની પાછળ પાછળ શયનખંડમાં ગઈ, એની પાછળ હું પણ ગયો. એ ઓરડામાં પણ જરૂરી વસ્તુઓ-પલંગ, નાનો વોર્ડરોબ, ખાનાંવાળું કબાટ અને સ્વચ્છ લિનોલિયમ પર પાથરેલો ધાબળો—જ હતી. મને એ ધાબળો ગમી ગયો. ફૂમતાવાળા, સુંદર રંગબેરંગી, પરદેશી ભાતવાળા એ ધાબળાનો રંગ ઊડી ગયો હતો અને જર્જરિત થઈ ગયો હતો. મારી માએ ત્યાંથી બહાર જતા રહેવા મને કહ્યું પણ તેમણે કહ્યું : વાંધો નહિ, એટલે હું ત્યાં બેઠો.

અમે મુલાકાત લીધી ત્યારે તે આવી સ્થિતિમાં હતા એટલે થોડા મુંઝાયા પણ મારી માએ એમને નચિંત કર્યા, એ વખતે એ જ શબ્દ હતું. મેં જોયું કે અમે એટલે બધે દૂર તેમને મળવા ગયા એનાથી જ ગળગળા થઈ ગયા હતા; તેઓ નબળાઈને કારણે ઓશીકાને અઢેલીને સૂઈ ગયા હતા ત્યારે તેમના થાકેલા ચહેરા પર આભાર અને ચિંતાની રેખાઓ હતી. તેમના લેંઘાના ઘસાઈ ગયેલા ભાગમાંથી ઘુંટણ દેખાતો હતો. એકાદ બે મિનિટ તેમણે વાતો કરી. તેમની વાતચીતની ઢબમાં કશી ખામી ન હતી પણ તેમને પ્રયત્ન કરવો પડતો હતો એ હું જોઈ શક્યો. પણ જ્યારે મારી માએ થેલામાંથી પાઈ, કેક અને મુરબ્બાની બરણીઓ કાઢી ત્યારે તો તેઓ ભાંગી જ પડ્યા. પથારીમાંથી ધ્રૂજતો નિઃશ્વાસ સંભળાયો, જેમના ચહેરા પર આંસુ હતાં, તરત જ તેમણે હાથથી

આંસુ લૂછી નાખ્યાં અને અમારાથી છુપાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મને યાદ છે કે એને કારણે હું ખૂબ અસ્વસ્થ બની ગયો અને ભીંત આગળ જઈને ઊભો રહ્યો; ત્યાં હું વોર્ડ રોબના એક છેડાને કારણે પથારી આગળથી દેખાઉં નહીં એવી રીતે ઊભો રહ્યો. જો કે ત્યારે તો મને સમજાયું ન હતું પણ હવે લાગે છે કે તેઓ એકલા રહેવાથી ખૂબ જ ટેવાઈ ગયા હતા, મારી માની જેમ કોઈ દયાળુ વર્તાવ કરે તો પણ કેવી રીતે વર્તવું એ જ તેમને ખબર ન હતી. કદાચ આવે વખતે તેઓ એકલા નહીં હોય ત્યારની સ્મૃતિઓથી અજાણતાં જ ઘેરાઈ જતા હશે અને એક વખત એમને ખૂબ જ ચાહનારા લોકોની અને તેમની વચ્ચે જે ખાઈ પડી ગઈ છે તે એકાએક તેમની નજરે પડતી હશે.

અમે ત્યાં ઝાઝું રોકાયા નહિ, તરત જ પાછા ફરવાનું નક્કી કરીને નીકળ્યા હતા. પણ તેમણે મારી માને ચા પીવાનો અને એક કપ દૂધ પીવાનો આગ્રહ કર્યો. ટીનમાં થોડા બિસ્કીટ હતા. મને યાદ છે કે એ ટીન ગોળ, લાંબું હતું અને વપરાશને કારણે જ્યાં રંગ અને ભાત ઊખડી ગયા હતા ત્યાં સફેદ થઈ ગયું હતું. બિસ્કીટ સાદા હતા. તે વખતે મારે ખાવા હતા જ નહીં પણ ખરાબ ન લાગે એટલા માટે એક લીધો.

મારી માએ એ બે માટે ચા તૈયાર કરી અને રસોડામાં જરા ઠીકઠાક કર્યું. તેમણે મને બે ખુરશીઓ લાવવા કહ્યું. અમે થોડી વાતો કરી પણ મા પાછી ફરી ત્યારે હું ચૂપચાપ બેઠો, સારામાં સારી રીતભાત દાખવતો ત્યાં બેઠો. મારી લાગણીઓ એ સમજી શક્યા, ફિક્કા ચહેરે અને થાકેલી આંખે તેઓ સૂઈ રહ્યા હતા ત્યારે નાના છોકરાને આમ બેસી રહેવું પડે એ કેટલું કંટાળાજનક લાગે તેનો તેમને ખ્યાલ હતો. એટલે અંદરના ઓરડાના કબાટના ઉપલા ખાનામાંથી કાર્ડબોક્ષ લાવવા મને કહ્યું. મારે ઉપલા ખાના સુધી પહોંચવા માટે ખુરશી ઘસડીને લઈ જવી પડી અને એમની સૂચના પ્રમાણે બોક્ષ ઉઘાડ્યું. મારા આશ્ચર્ય અને આનંદ વચ્ચે જોયું તો તેમાં ઉપસાવેલી ભાતવાળા સોનેરી બટન હતા, બિલ્લા તથા નૌકાદળના પટ્ટા હતા. તેઓ વાતો કરતા હતા તે દરમિયાન મેં એ બધું ધાબળા પર પાથર્યું અને હારબંધ ગોઠવ્યું. હું વધુ જાણવા માગતો હતો એટલે એમાંથી ખાસ જુદા પડી આવતા નમૂના લઈને તેમના પલંગ પાસે ગયો અને થીંગડાવાળી રજાઈ પર ઝૂકીને એ વિશે પૂછ્યું. તેમાં એકાદ ડી. એસ. ઓ.ની સુંદર સફેદ ચોકડીવાળી ગુલાબની ફીતવાળી રીબીન હશે અથવા ભૂરા સફેદ રંગવાળી ડી. એસ. સી.ની રીબીન હશે. તેમણે મને લંગર, ગૂંચળું વાળેલા દોરડાને અને મુગટ બતાવ્યા તથા

વહાણો, ગણવેશ વિશે થોડી વાતો કરી. પણ જ્યારે બિલ્લાઓની વાત નીકળી ત્યારે તો તેમણે કહ્યું. એ માત્ર બિલ્લા છે, તમે કઈ ટુકડીમાં છો તે આ બિલ્લા વડે જાણી શકાય, બધાને આવા બિલ્લા અપાય છે. જો કે મારા મામા નૌકાદળમાં હતા એટલે મારા મા એ બધા વિશે વધુ જાણતી હતી, એને તમે એવી રીતે પટાવી ન શકો પણ તેમણે બહુ જ કૂમતાવાળા સલૂકાઇથી વાતચીત બીજી દિશામાં વાળી લીધી, હું પણ એ બધી સામગ્રી પેલા ધાબળા પર પાછી લઈ ગયો.

પાછળથી જ્યારે મારા પાસે સાયકલ આવી અને એટલે દૂર સુધી સાઇકલ ચલાવતો થયો ત્યારે ક્યારેક શનિવારની સવારે એમને ઘેર જઈ ચઢતો અને બાગમાં કે ભેજવાળા, ખૂબ જ સુવાસિત કાચના છોડઉછેર ઘરમાં કામ કરતો, મને એ હમેશા ગમતું. આખા ઉનાળામાં અને પાનખરમાં કામ કર્યાના મહેનતાણા પેટે ફળ મળતાં, હું ઘેર જઉં ત્યારે મારું મોં જાબલી હોય અને મારા જાકીટના ખિસ્સા છલોછલ હોય. ક્યારેક તે મારી મા માટે બ્લેકકરન્ટ અને રાસબેરી થેલીમાં ભરી આપતા.

બે ત્રણ વખત જ્યારે હવામાન સૂકું અને ગરમ હતું ત્યારે અમે ગાઢ વૃક્ષોમાં થઈને એક ઊંચાણવાળી જગ્યાએ જઈ ચઢ્યા હતા, ત્યાંથી આસપાસનો વિસ્તાર બહુ સુંદર દેખાતો હતો. ત્યાં સૂર્ય પ્રકાશ અને ઉનાળાના પવન અમારા મોં પર ઝિલાયા કરે અને અમે ઝાડની ટોચ ઉપર કે વાદળોમાં અને તેજસ્વી આકાશમાં ઉડાઉડ કરતાં પંખીઓ જોયા કરીએ. એક વખત અમે કસ્તુંરનો માળો જોયો હતો, જેમાં ચાર ઈંડાં હતાં, બે મોટા કોચલામાંથી બચ્ચાં બહાર આવવા મથી રહ્યાં હતાં.

પણ સૌથી વધારે તો મને ત્યાંથી થોડા માઈલ છેટેના દરિયાકાંઠે સાયકલ પર બેસીને જવાનું અને મેકરલ, સેઈથી અને ક્યારેક તો કૉડ માછલી પકડવાનું બહુ ગમતું. એ જગ્યા સાવ નિર્જન હતી, તેઓ કશું બોલતા ન હતા પણ મને ખાતરી હતી કે એમને મન એ જગ્યાનું કોઈ ખાસ મહત્ત્વ હતું, કશીક ખાસ સ્મૃતિ, કોઈ આધ્યાત્મિક વસ્તુ માટેની જાણે કે ચાહ હતી...ચારે બાજુએ સ્વચ્છ લીલાં પાણી હતાં, પવન દરિયા તરફનો હતો, પાછળ સફેદ પટ અને ભેખડો હતી, ચકચકિત ખડકોમાં પાણીનાં ખાબોચિયાં હતાં, એમાં વેલા અનેમની અને ડાર્ટ માછલીઓ હતી તથા નર્યાં ભૂરાં અને પવિત્ર પાણી હતાં. ક્યારેક હું ત્યાં બેસતો અને મારા ઘઉંવર્ણા પગ એમાં ઝબોળી રાખતો તો વળી ક્યારેક ધાર ઉપરથી જ કૂદતો, વેલાઓની નીચે કરચલાઓને બીતા બીતા અડકતો.

ત્યાં જ એક દિવસ મેં તેમને કહેલું કે મોટો થઈને સૈનિક બનવાનો છું. એ તો માત્ર તરંગ હતો, સેંડહર્સ્ટ સુધી તો મેં એ વિચાર ટકાવી રાખ્યો હતો પણ પછી ઝીણવટભરી શારીરિક તપાસને અંતે ડૉક્ટરોએ મને ના પાડી દીધી હતી, એટલે પછી હું યુનિવર્સિટીમાં ભણવા ગયો અને એન્જિનિયરની ડિગ્રી લઈ આવ્યો. પણ હું એમનો ઉત્તર કદી ભૂલ્યો નથી, હાથમાં સોટી રાખીને કાંઠે બેસીને તેમણે મને કહેલું, 'ના, જરાય નહીં', એલન–સૈનિક તો કદી નહીં બનવું.'

ક્યારેક અમે પાછા ફરીએ ત્યારે એ માછલી રાંધતા. મને યાદ છે એક વખત બગીચામાં તાપણી સળગાવીને માછલી શેકી હતી. હું જેટલો ખુશ રહેતો તેટલા જ તે પણ ખુશ રહેતા. અવારનવાર હું એમને નૌકાદળ વિશે પૂછું એ સ્વાભાવિક છે, લડાઈ, તોપો, વહાણોના ભુક્કા બોલાવવા, લોહિયાળ જંગ જેવી નાના બાળકની કલ્પનાને ઉત્તેજે એવી ઘટનાઓ વિશે તેમની પાસે બોલાવવા મથતો. પણ તેઓ હમેશા આ ઘટનાઓને ટાળતા અને એને બદલે તોફાનો, પરદેશી બંદરોના વાંદરાઓ વ્હેલ અને પોરપોઈઝના ટોળાની અને પેનીના સિક્કા માટે નાની નાની હોડીઓમાંથી ભુસકા મારતા સ્થાનિક કિશોરોની વાતો કરતા. વાસ્તવમાં અમારી મુલાકાતો દરમિયાન અમે વર્ષો સુધી દુનિયા-ભરની વાતો કરી તો પણ મને કદી ખ્યાલ ન આવ્યો કે તે કદી પોતાને વિશે, કુટુમ્બ વિશે કશું બોલ્યા જ ન હતા. મને માત્ર એટલી ખબર હતી કે તેમની પત્ની મરી ગઈ હતી, તેમને બે દીકરા હતા–પણ આ વિગતો જગજાહેર હતી, મોટે ભાગે તો તેમનું અંગત જીવન, ભૂતકાળનું જીવન ક્યારેય વાતચીતમાં આવતું નહિ.

દરિયાકાઠે ફરવા નીકળ્યા હોઈએ એવે વખતે હું ઘેર પાછો જઉં ત્યારે પીઠ પર કે મારા થેલામાં ફળને બદલે કોડ માછલી કે છ સાત તાજી સાફ કરેલી માછલીઓ હોય.

શિયાળાની ઘટનાઓ વિશે મને ખ્યાલ નથી કારણ કે ઠંડીના દિવસોમાં મને એટલી બધી સાઇકલ ચલાવવાનો કંટાળો આવતો હતો. વળી ઘરમાં પણ એવી મજા ન પડે અને એટલું બધું અંતર કાપ્યા પછી હૂંફ મેળવવા ઠંડા પવનો વેઠીને કામ કરવાનું મને ગમતું નહીં. મને ખબર હતી કે તેઓ ખૂબ વાંચતા હતા અને પાંચ માઈલ દૂર આવેલા ગામના નાના પુસ્તકાલયમાં જતા હતા, તેમની પાસે બળતણ માટે લાકડું હમેશાં રહેતું અને ઘરના છેવાડે રંગેલા ટાટિયા નીચે બળતણનો જથ્થો પૂરતો સંઘરી રાખવા માટે ખભા ઉપર સૂકા

કાપેલાં લાકડાં લઈ આવતા. મારા માનવા પ્રમાણે શિયાળામાં તેઓ ગામડાના લોકોની જેમ આરામ કરતા, નાનાં મોટાં કામ કર્યા કરતા; બગીચો ઠીકઠાક કરવો, ચાલવા જવું, વાતાવરણ સ્વચ્છ હોય ત્યારે કોડનો શિકાર કરવા કાંઠે જવું, બીજી મોસમ માટે મૂળિયાં અને બિયારણની વ્યવસ્થા કરવી–વગેરે વગેરે કર્યા કરતા.

પછી જ્યારે માર્ચમાં હૂંફાળા દિવસો શરૂ થાય, વાડાની નીચે હિમકણો ચમકવા માંડે અને ચાસ નીચેથી ડેફોડિલ ઊગી નીકળે ત્યારે ફરી તેઓ પોતાની વાર્ષિક એપ શરૂ કરી દેતા.

મારા ધારવા પ્રમાણે મેં તેમના ઘરની મુલાકાત ત્રણ ચાર ઉનાળા સુધી લીધી હશે, પણ વર્ષો વીતતાં ગયાં અને મારું જગત બદલાતું ગયું. હું નિશાળે ગયો, જ્યારે રજાઓમાં ઘેર આવતો ત્યારે તે ત્યાં ન હોય. તે ખેતરમાં પહોંચી ગયા હોય. શરૂઆતના એ દિવસોમાં હું સાયકલ પર તેમને ત્યાં આંટો મારી આવતો પણ તેઓ ઘેર ન હોય. વળી એ કિંમતી અઠવાડિયાંઓમાં કેટલાં બધાં કામ હતાં – આખું જગત માણવાનું હતું. મિત્રોની મુલાકાત, ક્રિકેટ મેચ, ટ્રેકટરો ચલાવવા, પાક ખેતરમાંથી લઈ આવવો. હું માનું છું ત્યાં સુધી હમેશા – હા, હમેશા, પાછો આવું ત્યારે સ્ટેશન પર મને લેવા મા કે બાપ હોય જ. રસ્તાની ધારે ધારે જ્યાં તેમનાં ફૂલ ખીલેલાં જોઉં એટલે ડેફોડિલ એબને મળવાનો વિચાર કરું.

પહેલું વરસ વીત્યું, બીજું વરસ વીત્યું, પછી તો જો તેઓ મને મળે તો શી વાત કરવી એની મૂંઝવણ થવા માંડી, અમે શાને વિશે વાતો કરત એ જ મને ખ્યાલ આવતો ન હતો. ધીમે ધીમે તે મારા માનસપટ પરથી દૂર ને દૂર સરવા લાગ્યા, મારા ઉછેરનાં વર્ષોના નવા નવા અનુભવો એમની સ્મૃતિ-ને દૂર ધકેલીને છવાઈ ગયા.

અને અત્યારે તો તેઓ મરણ પામ્યા છે. તેમણે આપઘાત કર્યો. શા માટે? એ અકલ્પ્ય હતું. તેઓ તો જીવનને અમૂલ્ય માનતા. જે વ્યક્તિ ઉંદરને કે ચેફિંચ પંખીને બચાવવા માટે ભારે જહેમત ઉઠાવે, જે રસ્તા પરનાં ફૂલ-છોડની આટલી બધી સંભાળ રાખે એ આમ કરે એ હું માની જ ન શક્યો.

એટલે બે દિવસ પછી મેં તેમની અંતિમ ક્રિયામાં ભાગ લેવા તેમના ઘર નજીક નાના ચર્ચમાં જવા કાર મેળવી, એ ચર્ચમાં તો તેઓ ભાગ્યે જ જતા હતા.

ત્યાં અચરજ થાય એટલી ભીડ હતી, મેં કલ્પના કરી કે મોટા ભાગના

આસપાસના તેમના ઓળખીતા ગ્રામજનો હશે. પણ સૌથી આગલી હરોળમાં તેમના કુટુમ્બીજનો સ્પષ્ટપણે તરી આવતા હતા. તેમના નશ્વર શરીરને સાચવતા એક કૉફીનની આસપાસ ઉનાળુ પુષ્પોની માળાઓ અને હારતોરા જોઈને હૃદય ભરાઈ આવ્યું.

ટૂંકી વિધિ પછી અમે કૉફીન ઊંચકનારાઓની પાછળ પાછળ ખૂબ વનસ્પતિ ઊગી નીકળેલા રસ્તાઓ પર થઈને કબ્રસ્તાનમાં ગયા. માણસોના હાથમાંથી સરકતા દોરડા જોયા, કૉફીન નીચે ને નીચે સરકતું ગયું અને હજુ અડધે પણ પહોંચ્યું નહીં હોય અને તે અદૃશ્ય થઈ ગયું. તેમણે દોરડા ઉપર ખેંચી લીધા. એટલે હું નજીક ગયો, છેક ધાર પર. અંધારામાં વિરામ કરતું કૉફીન જોવા. માટીના પહેલા ઢેફા તેમાં નંખાયાં એટલે અવાજ થયો, એ માટી આ વખતે તેમના ઉપર જ નખાઈ. ડૅફોડિલ બોબે જે માટીને આટલી બધી રમાડી હતી, ચાહી હતી તેમાં તેઓ ભળી જાય એ માટે બીજા બધા કરતાં તેઓ વધારે હકદાર હતા. પણ હજુ માટી ફેંકાવાની શરૂઆત થઈ હતી ત્યાં જ મને થયું કે ખાડો એટલો બધો ઊંડો, અંધારો અને શીતળ ન હતો. જો કબ્રસ્તાનની શાંત, પવિત્ર ધરતીને બદલે ટેકરી પર કે બીચનાં વૃક્ષો આગળ દફનાવ્યા હોત તો સારું થાત.

પાછળથી મેં તેમના એક કુટુંબીજનને મારી ઓળખ આપી. તે પત્રીસ-છત્રીસની ઉંમરના ઘઉંવર્ણા હતા. તે જે રીતે ટટાર ઊભા હતા તે પરથી, તેમના ટૂંકા વાળ અને કસાયેલા શરીર પરથી મેં અનુમાન કર્યું કે તે લશ્કરી અધિકારી જ હશે. તે ડૅફોડિલ બોબના પુત્ર હતા. તેઓ બોલતા હતા ત્યારે એ જ પરિચિત બોલી કાને પડી. જો કે આ ઉચ્ચાર જરા સખત હતા અને તેમાં થોડા રણકાર પણ હતા. મારું અનુમાન સાચું પડયું. તેઓ પ્રખ્યાત બોર્ડર રેજિમેંટમાં મેજર હતા.

મેં તેમની પાસેથી જાણ્યું કે પોસ્ટમોર્ટમ થયું હતું અને કૅન્સર ખૂબ ફેલાયેલો હતો. આગલે વરસે જ કોઈ નિષ્ણાતે એ નિદાન કર્યું હતું, તે વખતે ઑપરેશન કરી શકાય એવી સ્થિતિ ન હતી. કોઈને કશી વાત ન કરવાનું તેમણે વિચાર્યું હશે અને પહેલાની જેમ જ જીવન જીવવાનું નક્કી કર્યું હોવું જોઈએ. જો કે એ વાત પૂરેપૂરી સાચી ન કહેવાય કારણ કે તેમણે પોતાની કામગીરી વધારી દીધી હતી, તેઓ પરોઢથી સાંજ સુધી કામ કર્યા જ કરતા હતા, પોતાની બધી જ શક્તિઓ ખર્ચીને દિવસની એકેએક ક્ષણને પોતાના કામમાં સાર્થક કરવા માગતા હતા, જ્યાં સુધી સમય હોય ત્યાં સુધી ધરતી પરના સૌન્દર્યને

માણવા માગતા હતા. જ્યારે વેદના અસહ્ય બની ત્યારે તેમણે રાઈફલ ખરીદી, પોતાની જમીનમાં નિશાનબાજીની તાલીમનું બહાનું કાઢ્યું અને પોતાના જીવનનો અંત આણી દીધો. ઘરમાં કાગળ મૂકતા ગયા હતા, એમણે એમ માની લીધેલું કે પોતાના મરણની જાણ અઠવાડિયાંઓ સુધી, કદાચ મહિનાઓ સુધી નહીં થાય. અને એ દરમિયાન તો પોતાના એવા પગલાને કારણે મુશ્કેલી કે આપત્તિ થોડી ઓછી થશે.

મેજરની વાતચીત પરથી એવું લાગ્યું કે કુટુમ્બીજનો છેલ્લાં વીસ વરસોમાં ડેફોડિલ બોબને બહુ ઓછું મળ્યા હતા. પોતાના પિતા તેમના સ્વભાવને કારણે જ વિચિત્ર વર્તણૂક ધરાવતા ગયા હતા એ અંગે મેજર સંકોચ અનુભવતા હોય એમ લાગ્યું. હું કશું જાણતો નથી એમ માનીને તેમણે પોતાના પિતાની શૌર્યગાથા મને કહી સંભળાવી. એ અનુમાન સાચું હતું. તે વખતે તો આછીપાતળી વિગતો સંભળાવવાનો સમય હતો છતાં એ ઘટનાઓ રસપ્રદ હતી. મને એ પણ જાણવા મળ્યું કે યુદ્ધ પછીનાં આઠ વર્ષ ડેફોડિલ બોબે શહેરમાં ખૂબ સફળ અને નોંધપાત્ર શેરદલાલ તરીકે કામ કર્યું હતું. એ માન્યામાં ન આવે એવી વાત હતી. તે આ વાત કરતા હતા તે દરમિયાન મેં મારી જાતને મનાવી કે સાદાસીધા બાગકામ કરનારા અને જેમને હું બાળપણથી ઓળખતો હતો, જેમની સાથે મેં ઝરણાં ખૂંદ્યા હતા, વાડા પાછળ તાપણાં કર્યાં હતાં તે જ આ ડેફોડિલ બોબ હતા. હું કેમે કરીને માની જ શકતો ન હતો કે આ ડેફોડિલ બોબ દરરોજ ચટાપટાવાળા બૂટ પહેરીને લંડન આવજા કરતા હશે, ભીડમાં પોતાની છત્રી લઈને ખોવાઈ જતા હશે. પોતાના સાથીઓ સાથે હોટલમાં ભોજન લેતા હશે. આવી કારકિર્દી ત્યજીને બીજી દિશામાં જતા રહેવા માટેની ઝંખના કેટલી બધી તીવ્ર હશે. અસ્થીબંધ સુટ પહેરેલા આ મેજર અને પોતાના વિચિત્ર પિતાના વિશે સારી વાતો કહેવા માંગે તે સમજી શકાય, પણ ડેફોડિલ બોબે પોતે આ વાતો કરવાનું પસંદ કર્યું જ ન હોત એમ મને લાગ્યું. જે યશસ્વી અને લોહિયાળ લડાઈના વીર સેનાની હોય, જેમણે લંડનના શેરબજારમાં નામ કાઢ્યું હોય તેમણે પોતાનું બાકીનું જીવન સુધારી લેવાનું, શાંતિથી વીતાવવાનું અને જગતની સાદી સુંદરતા ભોગવવાનું નક્કી કરી લીધું, કોઈ કરતાં કોઈ નિર્દેશ વિના તેમણે ફક્ત બેનમૂન દૃષ્ટાંત પૂરું પાડ્યું. કદાચ એ વધુ પડતા આશાવાદી હતા, જો એમ હોય તો પણ એ ભૂલ ઉદાર હતી. બહુ સીધી રીતે જોવા જઈએ તો માટીવાળા એ હાથ, કોડ્રોય પેન્ટ અને શરમાળ રીતભાતવાળા બોબે જ્યાં એક વખત મુક્તિ મેળવી લીધી ત્યાં પોતે જેને યોગ્ય અને ઉત્તમ જીવન માનતા હતા તે સ્વીકારી લીધું. પણ

તેમના આ અંગત મૌન અને નમ્રતા મરણને કારણે ખતમ થયાં, તેમના કુટુમ્બીજનો તો આ મૌન અને નમ્રતામાં માનતા ન હતા, તેઓ તો તેમના અગાઉનાં પરાક્રમો બદલ વાજબી ગૌરવ અનુભવતા હતા.

મારી ઓળખ કોઈ ઔદ્યોગિક સંકુલમાં ડિરેકટર તરીકે કામ કરતા મેજરના નાના ભાઈ, તેમની પત્ની અને બે બાળકો સાથે, અને મોટી વયની અપરિણીત સ્ત્રી સાથે કરાવી, આ સ્ત્રી ડેફોડિલ બોબની બહેન હતી. ડેફોડિલની પત્નીના મરણ પછી તેમણે જ બે પુત્રોની સંભાળ રાખી હતી. કુટુમ્બના બીજા એક બે સભ્યો પણ ત્યાં હતા. મારા આશ્ચર્ય વચ્ચે તે બધા મને ઓળખતા હતા, મને સારી રીતે યાદ પણ રાખ્યો હતો. પેલી મોટી વયની સ્ત્રીએ કાળજીપૂર્વક પાવડર છાંટેલા ચહેરા પર ખાનદાની, મધુર હાસ્ય આણીને કહ્યું : 'હા. તેઓ હમેશા કાગળોમાં તમારી વાત કરતા હતા. કાગળો બહુ લખતા ન હતા પણ તમે તેમને ખૂબ વ્હાલા હતા.' અમે જે થોડી વાતો કરી તેના પરથી એવું જાણવા મળ્યું કે તેમને મારી પાછલી કારકિર્દીની પણ જાણ હતી, મારા માબાપ પાસેથી ડેફોડિલ બોબને એ વિગતો જાણવા મળી હશે, તે વખતે એ વાડામાં રહેતા હશે. તેમના શબ્દો સોંસરવા નીકળી ગયા. ડેફોડિલ બોબે મને કદી જણાવ્યું ન હતું પરંતુ તેઓ મારી કાળજી રાખતા હતા એની મને ખબર હતી, તેમની સ્મૃતિની સાથે જ એ બધું પણ મારા મનમાં સહજ રીતે અને નાનાં બાળકોની અવિચારી રીતે પશ્ચાદ્ભૂમાં સરી ગયું હતું. હવે એ બધાં આવરણો હટી ગયાં અને એ એકલવાયા માનવીનો સ્નેહ અને મારી બેકાળજીભરી ઉપેક્ષા પ્રગટ થયાં, હું મોટો થતો ગયો તેમ તેમને દૂરને દૂર કરતો ગયો હતો એ વિચારે મને ઉદાસ કરી મૂક્યો.

કબ્રસ્તાનમાં ગાળેલી થોડી ક્ષણોમાં મને તેમની પત્ની વિશે પૂછવાની તક મળી, અમે એમ માનેલું કે તેઓ યુદ્ધમાં મરણ પામ્યાં હતાં: કાં તો બોમ્બ-મારાને કારણે અથવા દરિયાપાર દુશ્મનોએ ભરેલાં પગલાંને કારણે. પણ અમારું અનુમાન ખોટું હતું. તેમણે મને બહુ સ્પષ્ટ રીતે ન કહ્યું પણ મને જાણવા મળ્યું કે તેઓ ઘણાં વર્ષો માંદા રહ્યાં હતાં અને કમાંડર જ્યારે નૌકાદળમાં હતા ત્યારે મેન્ટલ હોસ્પિટલમાં મરણ પામ્યાં હતાં.

અમે કબરથી દૂર સરકયા, કબ્રસ્તાનના જૂના દરવાજા તરફ ઘેરા સદાપર્ણી વૃક્ષો આગળથી જવા માંડયા. મને તેમણે ખાણીપીણી માટે હોટલમાં આમંત્ર્યો પણ મેં ના પાડી. મને વાતચીત કરવાનું મન થતું ન હતું, ડેફોડિલ બોબના અંગત જીવનમાં હું વધુ દૃષ્ટિપાત કરવા માગતો ન હતો. મારે જેટલું જાણવું

જોઈએ એટલું બધું તેમણે મને કહ્યું જ હતું.

હોટલમાં જવાને બદલે હું કાર રોડ પરથી હંકારી ગયો, વચ્ચે ઊભી રાખી, સિગારેટ લીધી. અને બારી ખુલ્લી હતી. મારી ચારે બાજુએ ખેતરો અને વાડ હતાં. સુંદર તાજગી હતી. એકાદ ઝાંપામાંથી ખુલ્લો વિસ્તાર નજરે પડતો હતો, વળાંક આગળ મકાઈના ખેતર આગળ છીછરી ખીણમાં વૃક્ષનાં ઝુંડ ભળી જતાં હતાં. એકાએક મારાં દસ બાર વર્ષ ખંખેરાઈ ગયાં. મને એમ લાગ્યું કે કારમાં મારી જોડે જ ડેફોડિલ બોબ બેઠા છે.

પણ એ તો દૂર દૂર ચાલ્યા ગયા હતા, મારા વિચારો પાછળ હતા. મેં સિગારેટ પૂરી કરી અને તેમના ઘર સુધી ધીમે ધીમે કાર હંકારી અને દરવાજા આગળ જ ઊભી રાખી. ભૂતકાળમાં મેં અનુભવેલાં એવાં જ ઉન્નત ફૂલો અને ફળવાળી વાડ હતાં. બગીચો થોડો નાનો લાગતો હતો પરંતુ ચારે બાજુ ફૂલોની અદ્ભુત જીવંતતા અને સફરજનથી ઝૂલતી ડાળીઓ અને વાડની નીચેનાં જંગલી ફૂલ — આ બધું અગાઉ કરતાં ય વધારે હતું. હું આ બધું જેમ જેમ જોતો ગયો અને જે માણસે આટલાં વર્ષો સુધી ફૂલછોડને ઉછેર્યા અને ચાહ્યા તેમનો વિચાર કરતો ગયો તેમ તેમ એ બધું અદ્ભુત રીતે મારી નિકટ આવતું ગયું. હું ચાલતો હતો ત્યારે અને ફૂલછોડ ઊગી નીકળેલા એ માર્ગો ઉપર ડગ ભરતો હતો ત્યારે મારી આંખ અને આંસુ વચ્ચે અંતર રહ્યું નહિ, મારી આંખો કશીક અજાણી સળકથી ખટકવા લાગી.

મેં એ મકાનની બારીઓમાંથી જોયું, છાંયડામાં પથ્થરની કારીગરી મારા હાથને ઠંડક આપતી હતી. ઓરડાઓ હમેશની જેમ સ્વચ્છ અને સુઘડ હતા, નવા પડદા હતા અને તેમણે ભેગો કરેલો ખજાનો પણ ત્યાં જ હતો — કોઈ મૂળ, મૂઠી જેવો ચમકતો પથ્થર ધૂળવાળા પાટિયાને શણગારતા હતા. શયનખંડની બારીમાંથી જોયું તો પેલો સાંધાવાળો ધાબળો પલંગ ઉપર જ હતો, ત્યાં આગળ જ ઘણાં વર્ષો ઉપર બટન અને ચંદ્રકો સાથે હું રમ્યો હતો. એ બધાં વર્ષો એટલાં બધાં જલદી સરકી ગયાં એ માની શકાતું ન હતું. પેલો નાનો છોકરો હવે મોટો માણસ બની ગયો હતો અને ઓશીકા ઉપર આરામ કરતી એ નમ્ર વ્યક્તિ — જેની સાથે હું આડેધડ ફાલેલા બગીચામાં પાછળથી કામ કરતો હતો — હવે હમણાં જ જોયેલા કબ્રસ્તાનની અંધારી માટીના સાંકડા ખાડામાં ગૂંગળાવતી અને આભાસી સુંદરતા ધરાવતી શબપેટીમાં કેદ પુરાઈ ગઈ હતી. મારા મનમાં બહુ જ સરળતાથી પ્રવેશી જતા મરણના સામાન્ય વિચારોને હડસેલીને હું સૂર્યપ્રકાશમાં ચાલવા લાગ્યો, ઝગારા મારતા ડેફોડિ-

ચમના અને ગુલાબના ઝુંડ વચ્ચેથી દરવાજા સુધી ગયો. મેં હેંડલ ઘુમાવ્યું. પહેલી વાર એને તાળું મારેલું હતું, પગથિયા પાસેના ફ્લાવર ટબમાંની લોખંડની ચાવી ત્યાં હતી નહીં.

ઘરથી થોડે દૂર લાકડાના છાપરા હેઠળ કમાંડર પોતાનાં મૂળિયાં, રોપા રાખતા હતા. ત્યાં જવાના દરવાજે તાળું ન હતું. મેં ખોલ્યો અને ભૂખરી ઉદાસીનતામાં પ્રવેશ કર્યો. બધી જ અભરાઈઓ મૂળિયાં, બિયારણોની કોથળીઓ અને ફૂલના રોપા, સીંગો, માટીવાળા વાંસ અને દોરીના ગૂંચળાથી ભરચક હતી. જો કે એ બધું સામાન્ય હતું, પંકું પડું થઈ રહ્યું હતું છતાં વહાણના આકારે ગોઠવાયેલું હતું. ટેબલ પર બાગકામના ચમકતાં ઓજારોની વચ્ચે ખાખી કેનવાસનો કકડો નવો જ સરસ થેલો હતો. ભીંતો આગળ લગભગ ખાલી, કેટલીક ઢંગધડા વગરની, કેટલીક ઉપર બિયારણના વેપારીઓના તથા નર્સરી ફાર્મના મોટા નામવાળી કાગળની કોથળીઓ પડી હતી. પેલી જૂની કાળી સાયકલ પણ એ જ જગ્યાએ હતી. જાણે એકાદ મિનિટ પહેલાં જ ત્યાં મૂકીને તેઓ ઘરની અંદર ગયા ન હોય એવી વપરાયેલી અને ધૂળ વિનાની હતી.

દસપંદર મિનિટ હું પ્રેમપૂર્વક ત્યાં ભટકતો રહ્યો. પછી જેમને હું ઓળખતો હતો તેમને જ માત્ર નહીં પણ મારામાં ઊંડે ઊંડે વસતા કશાકને સુધ્ધાં વિદાય આપી. કેટલીય છબિઓ મારી આગળ ઊમટી આવી, એ સાદાસીધા માનવી વિશેની મારી સ્મૃતિમાંથી અને જે હજારો વિગતોને હું ભૂલી ગયો હતો તેમાંથી, બગીચાના સૌન્દર્ય અને સુવાસમાંથી, દૂરના સૂર્યપ્રકાશવાળા વિસ્તારમાંથી એ બધી ઊમટી આવી. છેવટે ત્યજી દેનારની લાગણી સાથે હું પાછો ફર્યો.

હું એમનો જ દીકરો ન હોઉં એટલી બધી ઉત્કટ લાગણીઓ અનુભવતો હતો. જો કે અમારા સમ્બન્ધો પ્રમાણમાં ઓછા હતા અને નાનપણમાં તેમને જોયા પછી કેટલાંય વર્ષ વીતી ગયા હતા એટલે આમ કહેવું અતિશયોક્તિભર્યું લાગે ખરું.

ભૂતકાળમાં અમે માછલીઓ પકડતા હતા તે વિસ્તારમાં – કાર જેટલે દૂર જઈ શકે એટલે દૂર હું જઈ ચઢ્યો. બાકીનું અંતર ચાલી કાઢ્યું. આ જગાએ તેમણે ગોળી ચલાવી હતી અને દરિયામાં પડી ગયા હતા એ વિચાર ક્યારે આવી ચઢ્યો તેની ખબર ન પડી.

ભરતીની છાલકો વાગતી હતી, ખડકોની સુંઢો, સફેદ છીપલાંવાળી દીવાલો, ચમકતા ઘાસ આગળ આવવા માંડી હતી, સૂર્યપ્રકાશમાં પાણી ચમકતાં હતાં. ક્ષિતિજ તો બાષ્પથી ઝાંખી હતી. દૂર દૂર પથરાયેલી ભેખડો પાછળ કાંઠાની ટેકરીઓ

હતી, ક્યાંક ક્યાંક મકાન હતાં. એ ભેખડોએ નાના ખાંચા બનાવ્યા હતા, ભૂશિરો બનાવી હતી. મારી પાછળના ખડક ફૂગથી પીળા થઈ ગયા હતા, તાજી દરિયાઈ વનસ્પતિ અને સફેદ ડેમ્પિયન તેને ચોંટેલી હતી. જીવન પર અંતિમ સ્પષ્ટ ઘા કરતાં પહેલાં જે જગતને ડેફોડિલ બોબ ચાહતા હતા તેના છેલ્લા દર્શન માટે, તેની સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધવા માટે તેમણે પસંદ કરેલી આ જગ્યાનું કારણ સમજી શક્યો. તેમને માટે આ સ્થળ આધ્યાત્મિકતાભર્યું હતું, જાણે અહીં જગતનું રક્ત સપાટીની એટલી બધી નજીકથી વહેતું હતું કે માત્ર ઝીણામાં ઝીણા આવરણે જ અંતિમ રહસ્ય જકડી રાખ્યું હતું. તેઓ ઉનાળામાં જ નહીં શિયાળામાં સુધ્ધાં કોટ અને સ્કાર્ફ પહેરીને અહીં ઊભા રહેતા અને પાણીની છાલકો તેમના ખભા ઉપર, મોં પર વાગતી, તેઓ જ્યાં સુધી થીજી ન જાય ત્યાં સુધી ઊભા રહેતા અને પછી નાછૂટકે સાયકલ પર બેસીને, ઝૂંપડીની હૂંફને પામવા ઘેર આવતા, શિયાળામાં તો ઊંચાં ઊંચાં મોજાં ઉછળતાં અને ખડકો સાથે અફળાઈને સફેદ સિકરો ચારે બાજુએ ઉડાવતા.

પણ પાણીનો પ્રવાહ તેમને દરિયામાં લઈ ગયો હશે. જ્યારે સ્વચ્છ વાતાવરણવાળા એ દિવસોમા માછલાં પકડતા હું સેંડલ પહેરીને ડગમગ ચાલતો હોઉં ત્યારે કેટલીય વખત તેમણે મને ચેતવ્યો હતો કદાચ મારી માન્યતા ખોટી હતી. પણ એકાએક મને ખબર પડી કે હું ખોટો ન હતો. ત્યાં ખડકોમાં તેમનું એક મોજું પડેલું હતું. ખડક નીચેના ખાડામાં એ તો ડૂરી ગયું હતું. એ એમની નજરે ન પડે એ માન્યામાં આવતું નથી. પોતાની પાછળ કોઈ નિશાની મૂકી જવા ન માગતા હોય અને જે આટલી બધી કાળજી રાખતા હોય તે પોતાનું મોજું ભૂલી જાય, ત્યાં ફેંકી દે એ કેવું ? એ વખતે તેમની માનસિક સ્થિતિ કેવા પ્રકારની હશે ? મેં એ ઊંચકી લીધું, ઘસાઈ ગયેલું હોવા છતાં સ્વચ્છ હતું, ભૂખરા રંગ ઉપર લીલા રંગની ભાત હતી મેં હાથમાં હળવેથી ઝાલ્યું. હવે હું તેમને મારી આંખો આગળ સ્પષ્ટ જોઈ શકતો હતો, વસ્ત્રોના આવરણમાંથી તેમની કાયા બહાર આવી. હૃષ્ટપૃષ્ટ, આમ ખડતલ અને સુઘડ પણ અંદરથી કેન્સરે કોરી કાઢેલી કાયા – એ કેન્સરને તેઓ થોડા વખતમાં પોતાની રીતે પરાજિત કરવા માગતા હતા. મારી નજરે દૃશ્ય ખડું થયું – પાકીટ ખમીસ અને સફેદ રંગના અંદર પહેરવાનાં વસ્ત્ર તેમણે મોજાં પર તરતા મૂક્યાં, ખડક ઉપર ઊભા રહીને એમને અદૃશ્ય થતાં જોયાં. થોડા સમય માટે આમતેમ જોયું, સફેદ વાળ અને તાલવાળું માથું, બાકીના ફિક્કા શરીરની સરખામણીમાં ચહેરો, ગરદન અને ખરબચડા હાથ ઘઉંવર્ણા હતા તેમની ભૂરી આંખોમાં હજુ ભય ન હતો. છેલ્લી પ્રાર્થના સાથે મેં તેમને ખડકની ધાર પરથી કૂદતા અને

રાઈફલનું તાળચું પોતાના મોંમાં મૂકતા જોયા.

ઉદાસ થઈને મેં એ મોજું લીલાં પાણીમાં ફંગોળી દીધું અને દૂર દૂર ઘસડાઈ જતું જોયા કર્યું. ધીમે ધીમે નીચે બેસતું હતું અને વીસેક વાર દૂર છેવટે તે તળિયે બેઠું અને સપાટી પરના પ્રકાશ અને ચળકાટ નીચેના અંધકારમાં તેની છાયા ભળી ગઈ.

થોડી વાર હું બીજી સિગારેટ પીતો ત્યાં જ બેસીને યાદ કરતો રહ્યો, વિચારતો રહ્યો. ત્યાં એક ઑઈસ્ટરકેચર પોતાના બચ્ચાંને ચેતવણીનો સતત સૂર આપતું પાણી ઉપર ચકરાવા લાગ્યું, પચાસેક વાર દૂરના ખડક પર પછી તે બેઠું. સૂર્યપ્રકાશમાં તેની ચાંચ અને પગ નારંગી રંગના દેખાતા હતા, ખૂબ પાસે જ એક સીલ દેખાઈ, ઊંચાનીચાં થતાં પાણીમાંથી પોતાનું માથું જરાક બહાર કાઢ્યું અને સ્થિર આંખે તાકવા લાગી.

ઘેર જતી વખતે હું ડેફોડિલ બેબના કુટુંબીજનો જે હૉટલમાં રાત રહ્યા હતા અને જ્યાં તેઓ ભોજન લઈ રહ્યા હતા ત્યાં ગયો, બપોર પછી લંડન જતી ટ્રેન પકડવા માટે ટેક્ષી બહાર ઊભી હતી. મેં તેમને પૂછ્યું કે યાદગીરી રૂપે હું તેમની જૂની સાઇકલ ખરીદી શકું. 'જો તમારે જોઈતી હોય તો ખુશીથી લો.' એ જૂની નકામી વસ્તુની તેમને કોઈ જરૂર ન હતી.

હું એમને કબ્રસ્તાનના દરવાજા આગળ મૂકીને ગયો ત્યારથી તેઓ કમાંડરના ચંદ્રકોની વાત કરતા હતા. ચંદ્રકોનો પત્તો પડતો ન હતો. તેમના ભૂતકાળના દિવસોની બીજી નાની યાદગીરીઓ તેમને મળી હતી પણ આખું ઘર ફેંદી વળવા છતાં તેમને એ ચંદ્રકો મળ્યા ન હતા. તેમને વહેમ ગયો કે એ ચંદ્રકો મને આપી દીધા હશે. પણ હું તો મારી મા સાથે ઘેર ગયો તે દિવસ પછી મેં ક્યારેય એમના ચંદ્રકો જોયા ન હતા, મારા ધારવા પ્રમાણે એ ચંદ્રકો તેમણે જ ફંગોળી દીધા હશે, દરિયામાં તળિયે નાખી દીધા હશે કારણ કે તેઓ પોતાના જીવનની એ બાજુને દૂર જ રાખવા માગતા હતા. મેં કંઈક આ મતલબનું કહ્યું. મેજરે પણ કમને ડોકું હલાવ્યું. તેઓ પણ એ જ તારણ પર જઈ પહોંચ્યા હતા. યુવાન ડિરેક્ટરે કહ્યું : 'કેટલું દયાજનક!'

એ બપોરે મારી મા મને ફરી તેમને ઘેર લઈ ગઈ. અમે બંને બગીચામાં થઈને ગયા અને ફરી એક વાર બારીઓમાંથી ડોકિયું કર્યું. પછી તે જતી રહી અને મેં સાયકલ લીધી. મને નવો થેલો લેવાનું મન થયું નહીં, જૂનો થેલો લઈ જવામાં તેમના કુટુમ્બીજનોને કોઈ રસ નહીં હોય એમ મેં માન્યું. વાડાની દીવાલ પર ખીંટીએ લટકાવેલો એ થેલો ઝાંખો અને નરમ થઈ ગયો

એવદ્દ

હતો, એ લોકોને બાગકામનાં સાધનોમાં પણ રસ નહીં હોય એમ માનીને ડેફોડિલ બેાબ જે રીતે વીંટાળી લે એ રીતે માટીવાળા કપડામાં વીંટાળી લીધાં. પછી અભરાઈ અને ટેબલ પર જે મૂળિયાં અને બિયારણ હતાં તે થેલામાં અને સેડલબેગમા મૂકી દીધાં, સાઇકલના હેંડલ પર લટકાવી, વાડાનું બારણું અને ખખડ અવાજ કરતો ઝાંપો વાસી દીધો; છેલ્લી વખત એ ઘેરથી સાઇકલ પર ચાલી નીકળ્યો.

કાગળની કોથળીઓમાં ખખડતાં એ મૂળિયાં, ફૂલના રોપા અને બિયારણું શાનાં છે એની મને ખબર જ ન હતી; મારે માટે તે સંપૂર્ણ રહસ્ય હતાં. છતાં આખી બપોર અને વહેલી સાંજનો બધો સમય એ વાવવામાં અને નીંદણ કાપવામાં, સખત અને મીઠી ગંધવાળી એ ધરતી જૂના તવેથાથી અને લેલાથી ખોદવામાં વીતાવ્યો, આ સાધનોના હાથા ઘસાઈ જવાને કારણે લીસા હતા પણ મને પકડતા ફાવતા ન હતા. કામમાં મજા આવી અને ફરી બાળપણના સાથી ડેફોડિલ બોબની નિકટતાનો અનુભવ કર્યો. છેલ્લાં દસ-બાર વર્ષોમાં એમને મળી ન શકયાનું દુઃખ મને હતું પણ તેમને મારી મુશ્કેલી સમજાઈ હશે અને જે કામ કરતો હતો જેનાથી તે આનંદિત હતા એની મને ખાતરી હતી અને ખરે-ખર હું ઘાસની બિછાત પર ઝૂકયો અને વાવેલાં બી ઉપર માટી પાથરી દીધી તે વખતે મને ખ્યાલ આવી જ ગયો કે હું તેમને અંતે મળ્યો હોત તેના કરતાં પણ તેમને મારા આ કાર્યથી વધારે જ આનન્દ મળશે.

થોડાં મૂળિયાં બાકી રહ્યાં ત્યારે અચાનક હું ગાઢ વૃક્ષો તરફ જતી એક કેડી પરની વાડની બાંચ નીચેના લુપિનનાં સુંદર ઝૂમખાં આગળ જઈ ચઢયો. મને એ ખૂબ ખૂબ ગમી ગયાં પણ લાંબા, ઝૂલતા લુપિન લઈને જવુ જરા અગવડભર્યું હતું એટલે એને બદલે મેં જંગલી ગુલાબની ડાંખળી લીધી અને મારા જૂના જાકીટના બટનહોલમાં પરોવી. એની સુગંધ મારા નાકમાં પ્રવેશી ગઈ. હું અવારનવાર ઝાકળભીના ઘાસમાં મૂળિયાં રોપતો હતો ત્યારે, ખેતરો-માંથી પશુઓને જોતો જોતો નીકળ્યો હતો ત્યારે અને પછી ઢળતી સાંજે ક્રિકેટ રમતી વખતે તેની કોમળ પાંખડીઓ મારા ગળાને સ્પર્શી હતી.

ખેતરથી એકાદ માઈલ દૂર ઊંચાણવાળા ભાગમાં એક ઝાડી હતી, આખા વાતાવરણને મધુર ગુંજનથી ભરી દેતા, એશ વૃક્ષની ટોચ પર બેઠેલા બ્લેકબર્ડને સાંભળવા સાઇકલ થોભાવી, લાંબી ટેકરી પર આવ્યો એટલે તાપ ખૂબ લાગતો હતો અને હવાની આછી લહરે મારી ગરદનને અને પરસેવે રેબઝેબ લમણાંને શીતળતા અર્પી. એક-બે મિનિટ રોકાયો, ઘાસની મધુર ગંધ માણતો, ખેતરોના

પ્રક્રિયા દરમ્યાન ભાવકની અનેક ચેતના જોડે અનુસન્ધાન અને વિચ્છેદ બંનેની બેવડી પ્રક્રિયાઓ એક સાથે જ સાધતી આવે છે કૃતિના ભાષાવિશ્વને સંક્રમણની પદ્ધતિઓથી અને કવિએ યોજેલી રચનાપ્રક્રિયાની પ્રતીકાત્મક પદ્ધતિઓથી પામી શકાય. હાઈડેગરે વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં કહ્યું છે કે Language is the house of Being. અનુભવ અને ભાષા સામસામા છેડાનાં તત્ત્વો નથી. ભાષામાં અનુભવ ઓગળી ગયો હોય છે. અનુભવની વાત ભાષાક્રીડા દ્વારા કાવ્યમાં રચાતી આવતી હોય છે. આથી જ ભાષાની મુદ્રાથી જીવનની મુદ્રાઓ કે સંરચનાઓ પામી શકાય છે.

નવ્યવિવેચનથી વિઘટનવાદ સુધીની બદલાતી વિવેચનાની વિભાવનાના કેન્દ્રમાં ભાષાનો મુદ્દો વિવાદને સ્થાને રહ્યો છે. રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ, સોસ્યુર અને યાકોબસન જેવા ભાષાવિદોએ કાવ્યના સંદર્ભમાં જે વિચાર-વિમર્શ કર્યા તેની અસર પણ એક બાજુથી જોઈ શકાય છે. ભાષાના મુદ્દાની આજુબાજુ સર્જકો, વિવેચકો, સમાજવિજ્ઞાનીઓ, ફિલસૂફો, માનસશાસ્ત્રીઓ અને નૃવંશશાસ્ત્રીઓ ટેબલ પર હાથ પછાડતા રહ્યા છે, ક્યારેક તો એવું લાગે કે વિભાવનાઓના જંગલમાં ભાષાનો શિકાર કરવા નીકળેલાઓ બધા ભૂલા પડ્યા છે કે આપણને ભૂલા પાડી રહ્યા છે! નવ્યવિવેચકને આ જ ભાષાના મુદ્દા પર જમણીબાજુના બારણેથી હાંકી કાઢવામાં આવ્યો હતો પણ સંરચનાવાદી, વિઘટનવાદી કે ભાવન-ભાવક કેન્દ્રી વિવેચનાએ અથવા તો 'પોએટ્રી એઝ ડિસ્કોર્સ'ની વાત કરનાર તેને પાછળના ડાબીબાજુના બારણાથી બોચી પકડીને પ્રવેશ એક કે બીજી રીતે આપતા રહ્યા છે. ભાષાનો લય (ડૉ. ભાયાણીના મતે વર્ણસંવાદ) અને તેની સામે ભાષાકીય સંરચનાગત અર્થને મૂકવામાં આવે છે. વિવેચનામાં આ પાસાંને અનુલક્ષી ઘણા વિતંડાઓ થતા રહ્યા છે. અનુભવ અને અભિવ્યક્તિ કોઈ કેન્દ્ર પર આ ચર્ચાઓ વિકસતી વિફળતી જોવા મળે, 'ભાષાને શું વળગે ભૂર' અખાની આ ઉક્તિને ખોટી રીતે સમજતા-સમજાવતા અને ભાષા એ જ વાસ્તવને રચતું અસ્તિત્વ છે એવું કહેતા અભિપ્રાયો પાછળ દરેકનાં પોતાના કારણો છે, માન્યતાઓ અને પૂર્વગ્રહો છે, તેને પુરવાર કરવાની તર્કલીલાઓ, રૂપકગ્રંથીભરી કથાઓ છે. આ નિમિત્તે દરેકને કશું કહેવું છે. હજી ભાષા ઉપર વિવેચન, ફિલસૂફી અને ભાષાવિજ્ઞાનની પરિભાષાઓનાં આક્રમણ થતાં રહેશે. ખમતીધર છે ભાષા. સંકુલ પણ. અભેદ્ય.

કાવ્યમાં કવિએ યોજેલી વિવિધ નિરૂપણ પદ્ધતિએ (ટેકનિક્સ ડિવાઈસ)— કલ્પન, પ્રતીક, મીથનો વિનિયોગ, અલંકાર યોજના, છાંદસ-અછાંદસના સ્તરે વિવિધ પ્રકારના સીધા સંકુલ વાક્યઘટકો, વિરામચિહ્નો, સંદર્ભો, સંસ્કારો,

એતદ્

વગેરેને પોતાના વક્તવ્યમાં રસકીય સ્તરે, અનુરૂપ ગોઠવવાની જે આશ્ચર્યભરી રમત છે તે સર્વનો 'કાવ્યભાષા' એવા બૃહત્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચાર કરવાનો હોય. (અહીં મધ્યકાલીન કવિતા અને લોકસાહિત્યની કવિતાનો વિચાર જુદા સંદર્ભમાં કરવાનો હોય. મૌલિકતા, વ્યક્તિચેતના, પાઠાંતરો ઇત્યાદિ પ્રશ્નો તેની સાથે સંકળાયેલા છે). આ કાવ્યભાષા સમયનાં અનેક પરિમાણો અને અર્થઘટનોના સંકેતો વ્યક્ત કરે. વાચનની ક્ષણે, શબ્દ કવિને પડકાર રૂપે મળે છે અને શબ્દની સમ્યક્ સંદર્ભયુક્ત યોજનાથી કાવ્ય તેના સમગ્રરૂપે વ્યંજિત થતું હોય છે. અહીં જ વારંવાર પ્રશ્ન પુછાય છે આ શબ્દ કવિ ક્યાંથી લાવે છે? આમ કાવ્યભાષા અને વ્યવહારભાષાના સંબંધની તપાસ આરંભાય છે. શબ્દાંતરે પુછાતા આ પ્રશ્નના જવાબો અલગ સમયે, અલગ અલગ રીતે, સર્જકો, વિવેચકો મીમાંસકો દ્વારા અપાતા રહ્યા છે. તેમાંના કેટલાક જોઈએ.

કાવ્યભાષાની એક દસ્તાવેજી મુદ્રા તૈયાર થઈ જાય; તે રૂઢ, નિષ્પ્રાણ કે લપટી પડી જાય ત્યારે વ્યવહારભાષામાંથી નવતર પ્રયોગો અપનાવી સર્જક તેને સમૃદ્ધ કરે. પ્રચલિત ભાષાના પ્રયોગો નવા જ સંદર્ભમાં કાવ્યમાં આવી જુદો જ અર્થ પ્રગટાવે.

કવિ શબ્દ જોડે આપણાં જે–તે પ્રકારનાં સાહચર્યો, ભાવપ્રતિભાવ સંસ્કારો હોય છે તેને ગાળી નાખે અને વ્યવહારભાષાના વિનિયોગથી તેને સમૃદ્ધ પણ બનાવે. આને જ વાલેરી જેવા કવિ Language in language કહે છે, અને પ્રાચીન અલંકાર શાસ્ત્રીઓ 'કાંતિગુણ' કહે છે.

વ્યવહારની ભાષમાંથી આવતા શબ્દો કાવ્યમાં આવે ત્યારે તેનું એક કાર્ય મુખ્યાર્થ પાસે પૂરું થાય છે. અને તે જ શબ્દો સંદર્ભબળે કાવ્યમાં પાસે પાસે મુકાય છે અને કાવ્યનો પ્રતીયમાન અર્થ નિષ્પન્ન થાય છે. અહીં એ યાદ રાખવાનું છે કે શિષ્ટભાષા જોડે કવિનો કોઈ વિરોધ હોતો નથી. કાન્ત જેવા કવિએ તેની શક્યતાઓ દર્શાવી કાવ્યત્વ સિદ્ધ કર્યું જ છે પણ આ ભાષા પાંડુરોગી છે એમ પણ કહેવાયું છે.

કેટલાકને મતે વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષાને અલગ માનવાનું કોઈ કારણ નથી. ઇઝાએલ ઇંગરલેન્ડની દૃષ્ટિએ કાવ્યભાષા તેમ જ શાસ્ત્રીયભાષા નિત્યની ભાષનાં રૂપાંતર પામેલા વિશિષ્ટ રૂપો છે. કાવ્યના અર્થની શોધમાં બે પાસાં કામ કરે છે, જુલિયા ક્રિસ્તેવાની દૃષ્ટિએ સંજ્ઞાથી પ્રતીક સુધી કવિએ પહોંચવાનું છે.

કવિતામાં ખાસ વિશિષ્ટ પ્રકારની જ ભાષા હોવી જોઈએ એ મતને તેના

અંતિમે જઈ સ્વીકારીએ તો રોજબરોજની આપણી ભાષાના ઘણા બધા પ્રદેશો બાકાત રહી જાય. આચાર્ય મમ્મટે યાદી આપી કે અમુક જ શબ્દો કવિતામાં પ્રયોજાય, અમુક ન પ્રયોજાય. જો આ માન્ય રાખીએ તો એક નિશ્ચિત રૂઢિગત ભાષાનું માળખું હાથવગું તૈયાર થાય. કોઈ પણ ભાષાનો ઉપયોગ કાવ્યમાં થવો જોઈએ. આ સંદર્ભમાં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનાં મગનકાવ્યોની ભાષા તથા 'પ્રલય', 'ભાષા', 'ઘેરો' અને 'જટાયુ'ની ભાષા તપાસી શકાય. લાભશંકર ઠાકરના 'તડકો', 'પ્રવાહણ' અને 'લઘરો'ની ભાષા પણ તપાસી શકાય. ભાષાને બે સ્વરૂપોમાં કામ કરતા રાજેન્દ્ર શુકલની ગઝલોની ભાષાને પણ અહીં યાદ કરીએ. વિરહકાવ્યમાં માત્ર સંસ્કૃત પદાવલિ જ પ્રયોજાય તેવો આગ્રહ ન રાખી શકાય. રાવજી પટેલ જેવો કવિ 'એક બપોરે'માં વિરહનું સંવેદન તળપદી ભાષાયોજનાથી ઉત્કટતાથી આલેખી શકે છે. 'લઘરો' કાવ્યોમાં આશ્ચર્ય, ઇન્કાર અને વિડમ્બનાની ભાષાનાં સ્તરો લાભશંકર ઠાકરે લીલયા પ્રગટાવ્યાં છે. કાવ્યમાં અપભાષાથી આર્ષભાષા સુધીના અનેક પ્રદેશો આવરી લેવાતા હોય છે. વૈજ્ઞાનિક પરિભાષા, અશ્લીલભાષાનો વિનિયોગ ચેક કવિ મીરોસ્લાફ હોલુબનાં કાવ્યો, એલન ગિન્સબર્ગની કેટલીક રચનાઓ, મરાઠી કવિ અરુણ કોલ્હટકર તથા નામદેવ ઢસાળની કવિતાઓ આ સંદર્ભમાં તપાસી શકાય.

કાવ્યભાષામાં જે ચૈતન્ય છે તે બોલતી ભાષાનું જ છે એ અર્થમાં કવિતા વ્યવહારની ભાષાથી દૂર ન જઈ શકે અને દૂર જાય તો તેનાં માઠાં પરિણામ આવે. પ્રતીકવાદનાં કેટલાંક કાવ્યો આનાં ઉત્તમ દૃષ્ટાંતો છે. વ્યવહારની ભાષાનાં અનુભવ કરતાં કવિતાનો અનુભવ ઉત્કટ હોય છે? આના બે જવાબ છે. ભાષાવિજ્ઞાનીએ આપેલા અને સાહિત્ય વિવેચકે તથા રસમીમાંસકે આપેલા. એક પોતાની વિભાવનાને તપાસવા સાધન તરીકે સાહિત્યભાષાનો ઉપયોગ કરે છે, બીજા કૃતિના સંદર્ભમાં તેના સૌંદર્યાત્મક અને પ્રતીકાત્મક પાસાંઓની તપાસ કરે છે. બંનેનાં કારણો, તપાસની ભૂમિકાઓ અલગ અલગ છેડાનાં છે.

કવિ વ્યવહારની ભાષામાંથી શબ્દો લે, તેને તોડેફોડે, તેનું ઝારણ કરે, નવે રૂપે ફરી આપણને આપે. આમ કવિ એ કીમિયાગર છે. કવિતાની ભાષા પોતાનું counter grammar કે aesthetics રચે તો બીજી બાજુ રૂઢિપ્રયોગો, બોલચાલની ભાષાની લઢણો આ બધાંને સૂક્ષ્મતાથી તપાસીશું તો વ્યવહારની ભાષા માત્ર વાચ્યાર્થના સ્તરે કામ કરે છે તે અભિપ્રાય ફેરતપાસ માગી લેશે. આપણે રોજબરોજના વ્યવહારમાં લક્ષણાનો ઉપયોગ નથી કરતા એમ તો નહીં જ કહીએ. કાવ્યમાં ધારો કે, કોઈને સપાટી પરના જીવનની વાત કરવી છે તો

ત્યાં તે વાચ્યાર્થનો એક પ્રયુક્તિ તરીકે વિનિયોગ કરશે. ખાસ કરીને વ્યંગ-કટાક્ષ, સપાટી પરની એકવિધતાને નિરૂપવા માટે વ્યવહારની લઢણોનો, વાચિક સ્ખલનોના સ્તરે રહી, આગવો સંદર્ભ નિરૂપવા કવિઓએ વિનિયોગ કર્યો છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના મગનકાવ્યો, લાભશંકર ઠાકરના લઘરા વિશેનાં કાવ્યો, રાવજી પટેલનું 'સ્વ. હુંશીલાલની યાદમાં' જેવી રચનાઓ જોઈ શકાય.

ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ સામાન્ય વ્યવહારની referencial ભાષાનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો છે. ચોમ્સકીના મતે તો ભાષાનો અભ્યાસ એ ભાષામાં રહેલાં સાર્વત્રિક અને સર્વવ્યાપી તત્ત્વોનો અભ્યાસ છે. બધી ભાષામાં કેટલાક સમાન ગુણો હોવાના અને તેના મૂળમાં જગતને જોવા-જાણવાની માનવજાતની જન્મસિદ્ધ ખાસિયત રહેવાની. તેમના મતે કવિતા પણ 'સાહિત્ય' સંજ્ઞા હેઠળની જનરલ કેટેગરિમાં આવે. આ અને આવા મતોની મુશ્કેલીઓ ઘણી છે. કવિને પણ બાહ્યજગતની સાથે અનિવાર્ય સંબંધ છે અને ભાષાસ્વયં સંસ્કૃતિ છે તથા બૃહત્ વાસ્તવની અને સંસ્કૃતિની એક કૃતિ છે તેવું જ સૂચવવું છે. આ દિશામાં સંરચનાવાદ અને અનુસંરચનાવાદમાં મહત્ત્વનું કામ પણ થયું છે. 'ડિઝાયર ઇન લેંગ્વેજ'માં જુલિયા ક્રિસ્તેવાએ ખૂબ જ પાયાનું કાર્ય કર્યું છે તેની નોંધ પણ લઈએ.

વ્યવહારની ભાષા ઘણી રીતે કવિને પડકારે છે. કવિ અને ભાષા વચ્ચે સતત મુકાબલો થાય છે. પછી વાચ્યાર્થને ઓળંગી, સંદર્ભના બળે, અનેક અર્થઘટનોમાં વિકસતી કવિતાની ભાષા અદ્ભુત જાદુઈ પુષ્પવત્ બની રહે. આમ જોઈએ તો સર્જકે તો પરંપરાગત ભાષા અને રોજબરોજની ભાષા બંનેથી બચવાનું છે. બંનેનું વર્ચસ્ વિરુદ્ધ દિશાનું છે. બંને વચ્ચે સમતોલન તો ભાગ્યે જ સંભવી શકે. ભાષા પોતે કાવ્યાત્મક કે અકાવ્યાત્મક હોતી નથી, આ ભેદ વાહિયાત છે. શબ્દોના અર્થો કાવ્યના સંદર્ભથી નવાં નવાં પરિમાણો સિદ્ધ કરતા હોય છે. શબ્દ માત્ર હોય છે. કવિ તેનો અવાજ તરીકે, પ્રાસની રમત તરીકે, પ્રલાપ તરીકે, લયની વિવિધ રમતો તરીકે વિનિયોગ કરતો હોય છે. આ અર્થમાં કાવ્ય સ્વયં ભાષા તરીકે બોલે છે.

દિવસ દરમ્યાન અનેક ભાષાઆક્રમણો સર્જક પર પણ થતાં હોય છે તેમાંથી બચી જઈ, સર્જકે પોતાની નિજી મુદ્રાવાળી ભાષા, હઠપૂર્વક, ઉપજાવી લેવાની હોય છે. અતિશયોક્તિનો આશરો લઈ કહી શકાય છે કે આપણે ચારેબાજુથી કવિતાથી ઘેરાયેલા છીએ. બાળજોડકણાં, રેડિયો અને ટી.વી.ની જાહેરાતો, સંસ્થાકીય-રાજકીય ચૂંટણીઓના સૂત્રોચ્ચારો, પોપગીતો, સિનેમા સંગીત-આ

બધામાં વ્યવહારની ભાષાની કવિતા મોટેભાગે ઊંડાણ વિના, પથરાયેલી પડી છે એવું વ્યાપક વિધાન દેખીતી રીતે કરી શકાય. સાધારણ રીતે જાહેરખબરોમાં કવિતાની ભાષાનો, તેના લયનો વિનિયોગ થાય છે, અહીં અર્થનું પાસું લગભગ દૂરની વાસ્તવિકતા બની જાય છે. અહીં ક્રમ તો વિરુદ્ધ ગતિનો હોય છે તેથી તે સ્થિર અને એકાર્થી હોય છે. અહીં કાવ્ય સાધ્ય વસ્તુ નથી, સાધન છે. પણ એ જ જાહેરખબરની ભાષા જ્યારે કાવ્યમાં એક પ્રયુક્તિ તરીકે આવે, રચનારીતિના અનિવાર્ય અંગ તરીકે આવે છે ત્યારે રૂપાંતર પામી કાવ્યભાષા બનતી હોય છે. સાથે સાથે કેટલાક કૃતક કવિઓ આધુનિક કાવ્યનાં બધાં ઓજારોથી સજ્જ થઈ કાવ્યાત્મક સ્તરે કામ કરી રહ્યા છે એવો દેખાડો કરતા હોય છે. તેઓ બધી યુક્તિ–પ્રયુક્તિઓ જાણે છે પણ કાવ્યના લોહી સાથે તેનો સંબંધ જોડાતો નથી. શરીર નકામી વસ્તુઓને સંઘરતું નથી તેમ આવી કૃતકતાને, બનાવટને કવિતા પણ ઉશેટીને ફેંકી દે છે. આ માટે પણ રચનારીતિની તપાસ અનિવાર્ય બને છે. દરેક યુગમાં શિષ્ટ, વ્યવહારુ અને કૃતક લઢણોવાળી કવિતાનો પ્રવાહ વહેતો જોવા મળે છે. ભાષા એ સંસ્કૃતિની સંપત્તિ છે. તેમાંથી ઉત્તમ, મધ્યમ, અવર કવિ અને કવિયશપ્રાર્થીઓ કશુંક લે છે અને તેને અનેકગણું કરી પાછું આપે છે. જોકે આપવાની રીત ઘણી અલગ હોય છે. આમ આપણી ચારેબાજુ કવિતા જ છે, પાઠ્યપુસ્તકોમાં, મુશાયરાઓ–કવિસંમેલનોમાં, સ્કૂલ અને યુનિવર્સિટીની લાયબ્રેરી ભરીને સાચી–બનાવટી કવિતાઓ જ છે આપણી ગુજરાતી ભાષામાં.

કાવ્યનો અર્થ હમેશાં વાચનની પ્રક્રિયાથી જ નિર્માણ પામતો હોય છે, રચાતો હોય છે. ભાષા પ્રજા પાસેથી આવે છે કવિના ચિત્તમાં, ત્યાંથી રૂપાંતર પામી આવે છે કાગળ પર અને ત્યાંથી ફરી ફરી રૂપાંતર પામતી ભાવકની ચેતનાને, વાચનની ક્ષણે અજવાળતી રહે છે, હવે બે-ત્રણ રચનાનો સંક્ષિપ્તમાં નિર્દેશ કરીએ.

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની 'પ્રલય' કાવ્યરચનામાં સર્જન–વિસર્જન નારી કામ–મૃત્યુ, જાગતિક સંદર્ભમાં ભાષાનું લુપ્ત થવું અને ફરી ભાષાને પામવાની મથામણ કર્યા કરવી—આ 'પ્રલય'ના મેટાફર દ્વારા કવિએ સિદ્ધ કર્યું છે. આ પ્રલય પાણીનો જ પ્રલય નથી પણ સંસ્કૃતિના ચરેચરને વ્યાપી વળતો, નાશ કરવા તત્પર એવો પ્રલય છે. તેમાં સર્જનથી ભાષાથી જ અંતે બચવાનું છે તે કવિએ અનેક ભાષાકીય સંરચનાઓથી કાવ્યમાં ઉઘાડી આપ્યું છે. આમ 'પ્રલય'નો મેટાફર કાવ્યના તંતેતંતમાં ભળી જાય છે: તેનાં ભાષાસ્તરો, વાક્યલઢણો,

મધ્યકાલીન કથાઘટકો, બાળપાઠ, વિચલનો જોવાં–તપાસવા જેવાં છે. ભાષા પરંપરા અને સર્જક ચેતના અહીં સમવાય સંબંધ રચતાં આવે છે. ભાષાને ભાષાથી જ ભૂંસી નાખવાની અને તેમાંથી જ ભાષા દ્વારા કાવ્યસર્જનની, અસ્તિત્વની ક્ષણભંગુરતામાં ટકી રહેવાની મથામણ જોઈ શકાય છે. લાભશંકર ઠાકર કૃત 'પ્રવાહણ'માં સર્જક-સર્જન તેની કુંઠા ભાષાની બદલાતી પરિપાટીઓથી સિદ્ધ થતું આવે છે. અહીં જીવાતી ભાષા સાથેના ગાઢ સંબંધને કવિએ અનેક રીતે પ્રગટાવ્યો છે. દિલીપ ઝવેરીના 'મુંબઈ : એક પાંડુ પ્રહેલિકા'માં મધ્યકાલીન કથાઘટક ભાષા દ્વારા બે સમયના સંવેદનોને ભાવકની ચેતનામાં વિસ્તારે છે. પરમ્પરાપ્રાપ્ત ભાષાનો વિનિયોગ હરીશ મીનાશ્રુએ પણ તેની રીતિકાલીન વ્રજભાષાની છાંટવાળી 'ધ્રિબાંગસુંદરકાંડ'ની કેટલીક રચનામાં લયનાં આવર્તનો-વિવર્તનો દ્વારા રૂપકની યોજનાથી, કર્યો છે. 'હું ચા પીતો નથી' એ ભૂપેશ અધ્વર્યુની કવિતા પણ ભાષાસંદર્ભે તપાસવા જેવી છે.

કવિતાની ભાષાને તેના સ્થૂળ અર્થમાં નહીં પણ એક discourse રૂપે લેવાની છે. ભાષાથી જ વાસ્તવનાં અનેક અર્થઘટનો શક્ય બને છે અને સ્થળમાંથી સમયમાં કૃતિ ભાષાથી જ ગતિ કરે છે. પરમ્પરા અને વ્યક્તિચેતના વચ્ચે જે પ્રકારનાં આદાન–પ્રદાન થાય તે રીતે શબ્દોની યાત્રા સર્જકથી કાગળ પર, કાગળથી ભાવકના ચિત્ત સુધીની હોય છે. આમ બંનેની ચેતનાને જોડનાર, સૂંઝવનાર, આનંદ અને વેદનાથી છલોછલ કરનાર સૂત્ર તે ભાષા છે. ઉપર ઉપરથી અનિયંત્રિત અને અરાજકતાભર્યું દેખાતું આ બધું કાવ્યમાં અર્થ, લય, આકાર, વસ્તુવિચાર અને અર્થઘટનોના સ્તરે કાવ્યાત્મક સંગતિ રચે છે. અલબત્ત કાવ્યભાષા વિશે કોઈ સામાન્ય તારણો ન આપી શકાય કારણ કે એની સામે બીજાં તારણો તલવાર કાઢીને ઊભાં જ હોય છે. છતાં માનવસંદર્ભ પૂરી વ્યંજનાથી કાવ્યભાષામાં પ્રગટે તે અનિવાર્ય જ છે. કવિતામાં કવિ આખરે તો માણસની જ ભાષા બોલતો હોય છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની 'ભાષા' કવિતામાં આવે જ છે 'બોલ માણસ, માણસની ભાષા બોલ.'

કાવ્યભાષાના બે દુશ્મનો છે એક તો ધર્મની ભાષા અને બીજી રાજ્યની ભાષા. આ બંનેના પડકારને કવિએ ઝીલવાનો છે. બંનેથી બચવાનું પણ છે અને નિજી મુદ્રા ઉપસાવતી ભાષાની શોધ કવિતા–કવિતાએ કરવાની છે.

(૨૪-૧૨-૮૭)

રાજેન્દ્ર નાણાવટી

રાષ્ટ્રકવિ રઘુકાર*

કાલિદાસ ભારતનો રાષ્ટ્રકવિ છે.

આ વિશાળ ઉપખંડના વિશાળ ભૂભાગોનું એણે એક વાર નહીં, ચાર વાર વર્ણન કર્યું છે–મેઘદૂતમાં એક વાર, રઘુવંશમાં ત્રણ વાર. ભારતની ભૂગોળ અને સંસ્કૃતિનું એક વિરહી પ્રણયીની દૃષ્ટિએ મેઘદૂતમાં કરેલું વર્ણન એટલું સુંદર છે કે એટલા માત્રથી પણ આપણે એને રાષ્ટ્રકવિ કહી શકીએ. છતાં રઘુવંશમાં એણે કરેલાં ત્રણે વર્ણનોમાંથી પ્રત્યેકની પોતાની એક આગવી વિશેષતા છે.

(૧)

રઘુના દિગ્વિજયની જ વાત કરીએ. ભારતનાં કેટલાં રાજ્યોનો એમાં નિર્દેશ મળે છે ? અયોધ્યાથી રઘુના સૈન્યે પ્રયાણ આરંભ્યું, તો પૂર્વ દિશામાં એણે સુહ્મ વંગ, ઉત્કલ અને કલિંગ રાજ્યો પર વિજય મેળવ્યો, પછી કપિશા નદી તથા મહેન્દ્ર પર્વતને પાર કર્યાં, પછી દક્ષિણમાં કાવેરી નદી પાર કરી પાણ્ડ્યોનું

* 'રઘુવંશ' મહાકાવ્યના કર્તા તરીકે કાલિદાસ 'રઘુકાર' કહેવાય છે. જેમ કે,
क इह रघुकारे न रमते ।

રાજ્ય જીત્યું, તત્પશ્ચાત્ મલય અને દર્દુર પર્વતોને પાર કરીને કેરળ રાજ્યને વશ કર્યું; ત્યાંથી પશ્ચિમમાં મુરલા નદીની પાર, સહ્યાદ્રિ અને સમુદ્રની વચ્ચેના અપરાન્ત રાજ્યને અને પરસીકોને જીત્યાં; પછી ઉત્તરમાં આગળ વધીને યવનો, હૂણો, કમ્બોજીઓ, કિરાતો અને અન્ય પાર્વતીય જાતિઓને હરાવીને કૈલાસશિખરના ચરણમાં પહોંચ્યો અને ત્યાંથી એકદમ પૂર્વમાં જઈ બ્રહ્મપુત્રાને પાર કરી પ્રાગ્જ્યોતિષના કામરૂપ રાજ્ય પર વિજય મેળવ્યો. આ રીતે રઘુનું સૈન્ય ચતુર્દિક્ દિગ્વિજયરૂપી સિદ્ધિ મેળવીને અયોધ્યા પાછું ફર્યું.

રઘુના આ દિગ્વિજયનું વર્ણન કાલિદાસે માત્ર રાજ્યોના નામનિર્દેશની યાદી રૂપે નથી કર્યું. એ તો તે તે સ્થાનોની વિશિષ્ટ પેદાશો તથા બીજી સાંસ્કૃતિક વિશેષતાઓનો પણ નિર્દેશ કરતો જાય છે. સમુદ્રતટે રહેતા સુહ્મોની શરણાગતિની તુલના એ વૈતસી વૃત્તિ સાથે કરે છે. વંગોને માટે એણે શાલિવિશેષ કલમનું ઉપમાન પ્રયોજ્યું છે, કલિંગમાં રઘુના યોદ્ધાઓએ તામ્બૂલીના પાનમાં નાળિયેરનો આસવ પીધો, મહેન્દ્ર પર્વતની દક્ષિણે સમુદ્રતટ 'પૂગમાલિન્' છે, મલય પર્વત પર ચંદનવૃક્ષો અને સર્પોનું હોવું તો પ્રસિદ્ધ છે, તામ્રપર્ણી નદીના મુખમાં ઉત્પન્ન થતાં, પોતાના યશ સમાન ઉજ્જ્વળ, મૌક્તિકો પણ રઘુએ મેળવ્યાં, સહ્યાદ્રિ અને સમુદ્ર તટની વચ્ચેની સાંકડી ભૂ-પટ્ટીને ય રઘુનાં સૈન્યોએ ભરી દીધી. કેરળની સ્ત્રીઓ પોતાના વાળમાં સૌભાગ્યચૂર્ણનો શણગાર કરતી હતી, રાજતાલી તથા ખજૂરીનાં વૃક્ષોની બહુલતા હતી, પાશ્ચાત્ય શત્રુઓનાં માથાં ગાઢ દાઢી-મૂછથી ભરેલાં હતાં, એ પ્રદેશ દ્રાક્ષભૂમિ હતો, કાશ્મીરનાં નદીકાંઠાનાં ખેતરોમાં કેસરની ખેતી થતી, હિમાલયમાં ભૂર્જપત્ર તથા કીચકવાંસ અને નમેરુ વૃક્ષો મળે છે, કામરુ દેશમાં કાલાગુરુનાં વૃક્ષો પુષ્કળ પ્રમાણમાં થાય છે – ઇત્યાદિ.

સહેજ ધ્યાનથી જોતાં તરત જણાઈ આવશે કે જે રાજ્યોનો નિર્દેશ રઘુદિગ્વિજયમાં થયો છે, તે બધાં જ ભારતવર્ષના આ વિશાળ ભૂખંડની ચતુર્દિક્ સીમાઓ પર રહેલાં છે. અયોધ્યાથી સૈન્યનું પ્રયાણ આરંભાયું પછી સૌ પ્રથમ નિર્દેશ સુહ્મનો છે, વચ્ચેના કોઈ રાજ્યનો નામોલ્લેખ સુધ્ધાં નથી. આ વિશે શ્રી હારણચંદ્ર ચક્લાધરનું મંતવ્ય આવું છે...

...it is so because the full powers (sic) of the Guptas under whom he (i.e. Kalidasa) lived was felt in these regions and almost the whole of northern India they ruled over, not merely as an Emperor holding the powers of a suzerain over subordinate kings but that it was governed directly by them from their capitals at pataliputra, Ayodhya and Ujjein (sic) For this reson he does not mention

Malwa in the Course of Raghu's expedition, nor any of the countries in northern India except those on the borders where there were rulers enjoying more or less independence. This is also apparent from the fact that he does make a mention of such princes in other connections.*

મને લાગે છે કે આ દિગ્વિજયવર્ણનમાં મુખ્ય રૂપે પ્રગટ થતી બે વાતો સાવ જુદી જ છે.

એક તો આ: કાલિદાસના ચિત્તમાં ભારતવર્ષ નામ ધારણ કરેલા આ સમગ્ર ભૂખંડની એકાત્મતાનું એક સ્પષ્ટ દર્શન સ્થિર થયેલું છે. વિશ્વનો નકશો જોતાં સ્પષ્ટ જણાશે કે ઉત્તરમાં વિશ્વની લગભગ સૌથી ઊંચી પર્વતમાળાઓ તથા દક્ષિણે વિશાળ સમુદ્રોની કુદરની સીમાઓથી રક્ષાયેલા આ ભૂપ્રદેશની આખા વિશ્વથી અલગ પોતાની એક સ્વતંત્ર ભૌગોલિક સત્તા છે, ભૌગોલિક એકતા છે. એ ઉપખંડની વિશાળતાને કારણે એમાં પ્રાકૃતિક વૈવિધ્ય અપાર ભરેલું પડ્યું છે, અને સહસ્રાબ્દીઓના સમયપટ પર એની એક સાંસ્કૃતિક એકતા પણ વિકસતી આવી છે. એ ભૂખંડની વિશાળતાને કારણે અમુક લાંબા ગાળા સુધી રાજકીય એકતાનો અનુભવ થવો સંભવ ન હતો, તો પણ, સાંસ્કૃતિક એકતાએ આ વિશાળ ભારતવર્ષની એકાત્મતાના અનુભવને સહસ્રાબ્દીઓ પર્યંત જાગતી રાખ્યો છે. રઘુદિગ્વિજયમાં પણ ભારતની આ જ ભૌગોલિક એકતા પ્રગટ થાય છે. કાલિદાસે જે રાજ્યોનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ કર્યો છે તે બધાં જ સીમવર્તી રાજ્યો છે. એમાંથી કાલિદાસની ભારતવર્ષની નૈસર્ગિક સીમાઓની જાણકારી પ્રકટ થાય છે. નાનાં નાનાં રાજ્યોમાં ભારતની રાજકીય અન્-એકતા પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. તેમ જ પ્રાદેશિક ભૂગોળ-સંસ્કૃતિની વિવિધતાઓના નિર્દેશો રહેલા છે, તેમ છતાં, રઘુના ચક્રવર્તીપથના વર્ણનમાં ભારતની એકતાનું દર્શન થાય છે.

બીજું: રઘુદિગ્વિજયનું વર્ણન એ કાલિદાસની ભારત-પ્રદક્ષિણા છે, કેમ કે રઘુની વિજયયાત્રા ભારતના સીમાવર્તી પ્રદેશોમાંથી પસાર થતી હોવા ઉપરાંત એ યાત્રાનો દિશાક્રમ પણ પ્રદક્ષિણાના જેવો જ છે. અર્થાત્ રઘુની સેના ભારતમાતાની સમગ્ર ભૂમિને મધ્યમાં રાખીને ભારતના બધા તટવર્તી પ્રદેશોમાં ઘડિયાળની કાંટાની દિશામાં સંચાર કરે છે અને પૂર્વમાં આરંભીને છેવટે ઉત્તરપૂર્વમાં કામરૂપ દેશ સુધી યાત્રા કરે છે. આથી ભારતની ભૌગોલિક સીમાનો કોઈ પણ પ્રદેશ છૂટી નથી ગયો અને પૂર્ણરૂપેણ ભારતવર્ષની એક નીરાજના

* Chakldar H. C. The Geography of Kalidasa, Calcutta, 1963, P. 43

એમાંથી સિદ્ધ થાય છે.

આ યાત્રારૂપી પ્રદક્ષિણા કે નીરાજનાની પાછળ કાલિદાસની ભારત-ભક્તિ સિવાય બીજું શું હોઈ શકે?

(૨)

બીજી વાર ઇન્દુમતી-સ્વયંવરના પ્રસંગે કાલિદાસ ભારતના કેટલાંક રાજાઓની સમૃદ્ધિનું એમના વંશ ગૌરવનું, એમની પ્રાકૃતિક સંપદાનું એમના શૌર્યનું વર્ણન કરે છે અને આ સ્વયંવરાગત રાજાઓના વર્ણનમાં ભારતીય સંસ્કૃતિનું એક ઓર ચિત્ર ઊપસી રહે છે.

રાજકુમારી ઇન્દુમતીની સખી સુનન્દા આ રાજવર્ણનોનો આરંભ મગધરાજ પરંતપથી કરે છે. પ્રજારંજનલબ્ધકીર્તિ આ રાજાનાં સતત યોજાતા યજ્ઞસત્રોને કારણે ઇન્દ્રને શચીનો શણગાર રચવાનો અવકાશ જ મળી શકતો નથી. બીજા અંગરાજ શ્રી અને સરસ્વતી બંનેનું ભાજન, ગજશાસ્ત્રનિષ્ણાત, શત્રુ સ્ત્રીઓને અશ્રુમાળા પહેરાવનારા વીર છે. અવન્તિરાજ સુદૃઢ દેહયષ્ટિવાળા અને મહાકાલના ભક્ત છે. ક્ષિપ્રા નદીના કાંઠા પરની એમની ઉદ્યાનશોભા પ્રસિદ્ધ છે. છે. અનૂપરાજ પુરાણપ્રસિદ્ધ હૈહય કાર્તવીર્ય સહસ્રાર્જુનના વંશજ છે, માહિષ્મતીમાં રેવાતટે (કે રેવાના પ્રવાહની મધ્યમાં?) એમનો સુંદર પ્રાસાદ છે. તેઓ અત્યંત પ્રિયદર્શન છે. શૂરસેનના સુષેણ નામના નીપવંશી રાજાની પાસે આવીને તો ગુણોએ પણ પોતાનો નૈસર્ગિક વિરોધ છોડી દીધો છે, એમના અંતઃપુરની સ્ત્રીઓના સ્તન પ્રક્ષાલનથી ચંદન ધોવાતાં યમુનામાં જાણે ગંગાનો પ્રવાહ ભળતો હોય એવું લાગે છે, ચૈત્રરથ જેવાં સુંદર વૃંદાવન અને મોરોના ટહુકાથી ગાજતા ગોવર્ધન રૂપી પ્રાકૃતિક સંપદાના તેઓ સ્વામી છે કલિંગરાજ મહેન્દ્ર પર્વત અને મહોદધિના સ્વામી છે. એમને રોજ એમના પ્રાસાદમાંથી દેખાતો સમુદ્ર જ જગાડે છે અને અન્ય દ્વીપોમાંથી આવતા લવંગ પુષ્પોની સુગંધવાળા વાયુ એમનું સેવન કરે છે. શ્યામવર્ણ પાણ્ડ્યરાજની રાજધાની ઉરગપુર છે, સ્નેહને વશ થઈ અગસ્ત્ય એમના ગુરુ બનેલા છે રાજકુમારી ઇન્દુમતીને તેઓ એલાલતા અને ચંદનવૃક્ષોથી સુગંધિત તમાલવૃક્ષો અને તામ્બૂલવલ્લીઓના ઉદ્યાન-વિહારનું ઐશ્વર્ય અને મેઘ-તડિતનું સૌન્દર્ય આપી શકશે. અને છેવટે સુનન્દા કોસલ રાજકુમાર અજનું ગૌરવગાન કરે છે. ઈક્ષ્વાકુવંશી ઉન્નતેચ્છાદર્શી 'કાકુત્સ્થ' લક્ષણનામ ધારણ કરનાર, ઇન્દ્રયોદ્ધા અને વિશ્વજિત યજ્ઞ કરનાર મહારાજ રઘુનો વંશજ, આ રાજકુમાર અજ રૂપ, ગુણ, કુલ, કાન્તિ, વય ઇત્યાદિમાં ઇન્દુમતીનો તુલ્ય છે. रत्नं समागच्छतु काञ्चनेन ।

ઇન્દુમતી–સ્વયંવરમાં કરાયેલા ભારતવર્ણનની પણ કેટલીક વિશેષતાઓ છે. રઘુ દિગ્વિજયમાં કવિ ઘણાબધા પ્રદેશોનો કેવળ સ્પર્શનિર્દેશ કરતા ચાલે છે, જ્યારે આ સ્વયંવર વર્ણનમાં તેઓ કંઈક ધીરજથી પ્રાદેશિક વિશેષતાઓને વર્ણવે છે. તેથી ભારતની પ્રાકૃતિક તથા ભૌગોલિક વિશેષતાઓ તથા એમની સાથે જોડાયેલી પૌરાણિક સ્મૃતિઓનું આ ચિત્ર વિશેષ વિગતપૂર્ણ અને તેથી વિશેષપણે રંગસભર અને કંઈક અંશે ઇન્દ્રિયસંતર્પક પણ બન્યું છે. જેમ કે સુનન્દા અવન્તિરાજના સંદર્ભમાં કહે છે —

अनेन यूना सह पार्थिवेन रम्भोरु कच्चिन्मनसो रुचिस्ते ।
सिप्रातरङ्गानिलकम्पितासु विहर्तुमुद्यानपरम्परासु ॥

(હે રમ્ભોરુ ! સિપ્રાના તરંગો પરથી વહેતા અનિલથી ડોલતી ઉદ્યાન પરંપરાઓમાં આ યુવાન રાજવી સાથે વિહાર કરવાનું તારા મનને રુચશે કે ?)

અનૂપરાજનું ગુણવર્ણન કરતાં એ કહે છે —

अस्याङ्कलक्ष्मीर्भव दीर्घबाहोर्माहिष्मतीवप्रनितम्बकाञ्चीम् ।
प्रासादजालैर्जलवेणिरम्यां रेवां यदि प्रेक्षितुमस्ति कामः ॥

(માહિષ્મતી નગરીના કોટના નિતંબે શોભતી કાંચી સમી, અને પ્રાસાદની જાળીઓમાંથી દેખાતી જળવેણીઓ વડે રમ્ય એવી રેવાને નિહાળવાની જો કામના હોય તો આ દીર્ઘબાહુના ખોળાની લક્ષ્મી બન.)

શૂરસેનના રાજવીનું ગૌરવગાન કરતાં એ કહે છે —

अध्यास्य चाम्भः पृषतोक्षितानि शैलेयगन्धीनि शिलातलानि ।
कलापिनां प्रावृषि पश्य नृत्यं कान्तासु गोवर्धनकन्दरासु ॥

(ચોમાસામાં, ગોવર્ધન પર્વતની કંદરાઓમાં, જળશીકરોથી છંટાયેલા, શિલાજિતની ગંધવાળા શિલાપાટો પર બેસીને મયૂરીનું નૃત્ય જોઈશ.)

કલિંગરાજની સમૃદ્ધિ એ આમ વર્ણવે છે —

अनेन सार्धं विहराम्बुराशेस्तीरेषु तालीवनमर्मरेषु ।
द्वीपान्तरानीतलवङ्गपुष्पैरपाकृतस्वेदलवा मरुद्भिः ॥

(આની સાથે, તાલવનોની મર્મરોવાળા સમુદ્રતટો પર, અન્ય દ્વીપો પરથી લવંગ પુષ્પો (ની ગંધ) વહી લાવતા પવનો વડે જેનો સહેજ પ્રસ્વેદ દૂર કરાય છે એવી, વિહાર કર.)

પાણ્ડ્યરાજની પ્રાકૃતિક સંપદાનું વર્ણન પણ એવું જ સમૃદ્ધ છે—

ताम्बूलवल्ली-परिणद्ध-पूगास्वेलालतालिङ्गित चन्दनासु ।
तमालपत्रास्तरणासु रन्तुं प्रसीद शश्वन् मलयस्थलीषु ॥

એવદ્

(જ્યાં તાંબૂલવેલીઓથી વીંટળાયેલાં પૂગી વૃક્ષો છે, જ્યાં એલાની વેલીઓથી આલિંગાયેલ ચન્દન વૃક્ષો છે, જ્યાં તમાલપત્રોનાં બિછાનાં છે એવી મલય-સ્થળીઓમાં શાશ્વત વિહાર કરવા રાજી થા.)

ભારતની પ્રકૃતિના અંશો — નદીઓ, સમુદ્રો, પર્વતો, વૃક્ષસમૂહ અને પ્રાણી જગતનું ઇન્દુમતીના ચિત્તમાં વરણીય રાજા માટે આકર્ષણ ઉત્પન્ન કરવા માટે ઐન્દ્રિય સમૃદ્ધિરૂપે વર્ણન કરવું એ એક વિશિષ્ટ કલાત્મક પ્રયોગ છે.

બીજું જ્યાં સુધી આર્યાવર્ત * નાં રાજ્યોને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી કાલિદાસે એવાં જ રાજ્યોનું વર્ણન કર્યું છે જેમનો ઉલ્લેખ રઘુદિગ્વિજયમાં કરી શકાયો ન હતો. આપણે એમ કહી શકીએ કે રઘુએ ભારતનાં છેડા પરનાં રાજ્યો પર વિજય મેળવ્યો તો અને ભારતના મધ્યમાં રહેલાં બાકીનાં રાજ્યોને ઇન્દુમતી-ના માધ્યમ વડે જીત્યાં. ઇન્દુમતી જેને વરે છે તે કોસલ રાજકુમાર અજનો ઉલ્લેખ છેલ્લો થાય તે સ્વાભાવિક છે. એટલે એના સિવાયનાં આર્યાવર્તનાં રાજ્યો છે મગધ, અંગ, અવન્તિ, અનૂપ અને શૂરસેન. રાજકુમારી ઇન્દુમતીનો વિદર્ભ દેશ મગધ અને અવન્તિની દક્ષિણે પડે છે. એટલે આ વર્ણનમાં પણ રાજ્યોનો નિર્દેશક્રમ પ્રદક્ષિણા જેવો જ છે. એ દૃષ્ટિએ આ વર્ણનને ભારત-વર્ષની અંદર આર્યાવર્તની પ્રદક્ષિણા કહો કે રઘુની ભારત-પ્રદક્ષિણાના સંદર્ભમાં આને ભારતની લઘુ-પ્રદક્ષિણા કે આંતર-પ્રદક્ષિણા કહો.

આ પાંચ ઉપરાંત કાલિદાસ આર્યાવર્તબાહ્ય બે રાજ્યો કલિંગ અને પાણ્ડ્યનું પણ અહીં વર્ણન કરે છે. એનું સમાધાન એ રીતે કરી શકાય કે એ બંને વિદર્ભનાં પડોશી રાજ્યો છે.

એટલે કાલિદાસના આ બીજા ભારતવર્ણનમાં આવી યોજના દેખાય છે. રઘુ-દિગ્વિજયમાં ન નિર્દેશાયેલાં રાજ્યોનું વર્ણન કરવા માટે કવિને ભારતવર્ષની લગભગ મધ્યમાં રહેલા વિદર્ભ દેશની રાજકુમારીના સ્વયંવરનું નિમિત્ત કથાનકમાં જડી આવે છે. અને એ નિમિત્તે પહેલાં એ ભારતવર્ષનાં શેષ રાજ્યોનું વર્ણન આર્યાવર્તની પ્રદક્ષિણાના ક્રમમાં કરે છે. પછી ઔચિત્યદૃષ્ટિએ વિદર્ભનાં પડોશી રાજ્યો કલિંગ અને પાણ્ડ્યનું વર્ણન પણ ઉમેરે છે. રઘુવંશી રાજકુમાર અજનું વર્ણન સૌથી છેલ્લે હોય એમાં ઔચિત્ય છે.

(૩)

આ બે વર્ણનોમાં કાલિદાસે ભારતવર્ષનાં બધાં જ રાજ્યો-પ્રદેશોનું લગભગ અશેષરૂપે વર્ણન કરી નાખ્યું છે. પ્રદેશો-રાજ્યોને નામે તો આ વિશાળ

* આર્યાવર્ત એટલે વિન્ધ્યની ઉત્તરે ગંગા-જમનાના મેદાનોનો પ્રદેશ.

ઉપખંડનો કોઈ ભૂભાગ અવર્ણિત રહ્યો નથી. છતાં કાલિદાસ પોતાના કાવ્યમાં ત્રીજી વાર ભારતવર્ણનને માટેનો અવકાશ રચી કાઢે છે. અને ત્રીજીવારના ભારતવર્ણનમાં પણ તે પુનરુક્તિ કરતો નથી. પહેલું વર્ણન ભૂમિમાર્ગે સૈન્યયાત્રા દ્વારા થયું, બીજું વર્ણન પણ એક રીતે ભૂતલ–સ્થિતિ પરથી જ થયું છે, આ ત્રીજી વાર કાલિદાસ ભારતનું–લગભગ આખા ભારતનું અન્તરીક્ષમાર્ગેથી વર્ણન કરાવે છે. આ વર્ણન પણ કાલિદાસને માટે તો પ્રસંગપાત જ છે. કથાનકનો અંશ છે. રામનું પુષ્પક વિમાન પર આરૂઢ થઈને લંકાથી અયોધ્યા પાછા ફરવું. અને કાલિદાસ જેવો કવિ યદચ્છાપ્રાપ્ત આવો અવસર છોડી કેમ દે?

એટલે, તેરમો સર્ગ આમ આરંભાય છે :

> अथात्मनः शब्दगुणं गुणज्ञः पदं विमानेन विगाहमानः ।
> रत्नाकरं वीक्ष्य मिथः स जायां रामाभिधानो हरिरित्युवाच ॥

(રામ નામે ઓળખાતા હરિએ વિમાનમાં બેસીને પોતાના શબ્દગુણાત્મક સ્થાન–આકાશમાં પ્રવેશ કર્યો અને રત્નાકરને જોઈ પોતાની જાયાને કહ્યું.)

આ પ્રાસ્તાવિક પદ્યથી એક વિશિષ્ટ વાતાવરણની રચના આરંભાય છે. રામ લૌકિક છે, વિષ્ણુ અલૌકિક. रामाभिधानो हरिः કહેતાં જ રામ અવતારી પુરુષ હોવાનો નિર્દેશ થઈ ગયો, લૌકિક–અલૌકિકનો અભેદ રચાવા માંડ્યો. શબ્દગુણ આકાશ તે વિષ્ણુનું મધ્યમ પદ છે, સમુદ્ર એનું નિવાસસ્થાન છે. રામરૂપી વિષ્ણુ પોતાના મધ્યમ પદ આકાશમાં પ્રવેશીને પોતાના નિવાસ સમુદ્રને જુએ છે. અમેય આકાશમાં રહીને સમુદ્ર કે ભૂમિનું વર્ણન કરવું – એ સ્થિતિ જ રોમાંચક છે.

હવે સોળ પદ્યોમાં કવિ સુયોજિત રીતે સમુદ્રનું વર્ણન કરે છે.

'હે વૈદેહી, મારા રચેલા સેતુથી વિભક્ત, છાયાપથથી વિભક્ત નિર્મળ આકાશ સમાન આ ફેનિલ જળરાશિને જો. અમારા જ પૂર્વજોએ આને ખોદીને વિસ્તાર્યો હતો. એનાં સ્વરૂપ અને વિસ્તાર વિષ્ણુનાં સ્વરૂપ–વિસ્તારની જેમ અકલ્પ્ય છે. આદિપુરુષ વિશ્વનો ઉપસંહાર કરીને એમાં સૂએ છે. ઇન્દ્રથી ડરીને સેંકડો પર્વતોએ આમાં આશરો લીધો હતો. અનેક નદીઓને એક સાથે તરંગરૂપી અધરદાન કરવામાં એ કુશળ છે. સરિતાઓનાં સસત્ત્વ મુખજળને પીને આ તિમિ મત્સ્યો પોતાના શિરોરન્ધ્રોમાંથી જળધારાઓને ઉપર ફેંકે છે. તારા ઓષ્ઠો સાથે સ્પર્ધા કરનારાં પરવાળાં પર આ શંખસમૂહો સમુદ્ર તરંગોમાં ઠોકરાય છે. અને આ જો, સમુદ્રના વિશાળ વમળ પર જળ–પીવા ઊતરેલું

એવદૃ

આ વાદળ ફસાઈ ગયું. અને ઘૂમવા માંડ્યું, જાણે સમુદ્રમંથન પાછું શરૂ થઈ ગયું. પેલી દૂરથી તમાલ-તાલની વનરાજિને કારણે ઘેરા રંગની તટરેખા દેખાવા માંડી; હવે કાંઠેથી આપતો આ પવન, કેતકીની રજથી તારી મુખશોભા રચી રહ્યો છે; લો, જરા વારમાં તો આપણે પૂગીવૃક્ષોની હારવાળા સમુદ્રના કાંઠા પર પણ આવી ગયા.'

આ વર્ણનની યોજના સ્પષ્ટ અને સુયોજિત છે. સમુદ્રદર્શનમાં પહેલી અનુભૂતિ વિશાળતાની થવાની, અને જળતત્ત્વ મહાભૂતની આ વિશાળતાને વર્ણવવા માટે આકાશ તત્ત્વ મહાભૂત કરતાં વધારે કયું ઉપમાન હોઈ શકે? બીજી અનુભૂતિ વ્યક્તિગત સંબંધની થવાની. આ સમુદ્રને રામના જ પૂર્વજોએ ખેદેલો છે. અને રામે એના ઉપર સેતુબન્ધ કર્યો. એથી આખા 'રઘુવંશ' સાથે – કાવ્ય સાથે, રાજવંશ સાથે અને સવિશેષરૂપે રામ સાથે-સાગરનો એક મૌલ અને અતૂટ આત્મીય સંબંધ સ્થપાય છે. પછી કેટલાક પૌરાણિક નિર્દેશોની સહાયથી સમુદ્રની વિશાળતા અને ગહનતાને કવિ અનુભૂતિક્ષમ બનાવે છે. પછી સમુદ્ર અને નદીઓના દામ્પત્ય ભાવના નિરૂપણ દ્વારા તે વાસ્તવિક તરફ સંક્રમણ કરે છે અને વર્ણનના પાછલા ભાગમાં કેટલાંક સામુદ્રી જળચરોના વર્ણનથી સમુદ્રને પ્રત્યક્ષવત્ નિરૂપે છે. છેવટે સમુદ્રતટનું દૂરથી દર્શન, તટવાયુનો સ્પર્શ અને કાંઠે પહોંચવું નિરૂપાયું છે. સમગ્રતયા સમુદ્રની વિશાળતા, ગહનતા અને વૈવિધ્યનું આ ચિત્ર દિવ્ય અને પ્રત્યક્ષ બંને પ્રકારનાં ઉપકરણોની સહાયથી પ્રતીતિક્ષમ બનવા પામ્યું છે.

એવું જ સુયોજિત વર્ણન ત્યાર પછીની વિમાનયાત્રામાં ભારતભૂમિનું પણ છે. રામ સીતાને કહી રહ્યા છે–

'હે મૃગનયની, જરા પાછળ તો દૃષ્ટિપાત કર. દૂર સરી જતા સમુદ્રમાંથી જાણે આ સકાનના ભૂમિ બહાર આવી રહી છે. આ વિમાન પણ મારી ઇચ્છાનુસાર સંચાર કરે છે—ક્યારેક દેવમાર્ગમાં, તો ક્યારેક વિહગમાર્ગમાં. વિમાનમાંથી તારો હાથ બહાર લંબાતાં આ મેઘ જાણે ચમકતી વીજળીનું બીજું આભૂષણ તારા હાથમાં પહેરાવે છે.

વિમાનની અન્તરીક્ષગતિને પ્રતીતિક્ષમ બનાવવા માટે આ વર્ણન જરૂરી હતું. વિમાનની ગતિની સાથે હવે કવિની પ્રતિભા પણ કલ્પનાનું ઉડ્ડયન કરતી ભૂપ્રદેશોનું વર્ણન કરવા માંડે છે.

આ જનસ્થાનને હવે નિર્વિઘ્ન જાણીને તપસ્વીગણો અહીં પુનર્નિવાસને માટે ફરીથી કુટીરો બનાવી રહ્યા છે.

આ એ સ્થાન જ્યાં તને શોધતાં શોધતાં તારું એક નૂપુર મને જડી ગયું હતું–તારાં ચરણોથી ભ્રષ્ટ, તારા વિયોગ દુઃખમાં મૌન. રાક્ષસ જ્યાંથી તને લઈ ગયો હતો તે માર્ગ આ વેલીઓએ કૃપા કરીને પોતાની શાખાઓ દક્ષિણ તરફ ઝુકાવીને મને બતાવ્યો હતો.

આ માલ્યવાન પર્વતનું ગગનભેદી શૃંગ, જ્યાં વાદળનાં નવાં જળની સાથે મેં તારા વિયોગમાં આંસુ સાર્યાં હતાં, જ્યાં નવી વર્ષાના સિંચનથી ઊડતી ધરતીની બાષ્પ અને નવી કેળની કળીઓએ લગ્ન સમયે વેદીના ધુમાડાથી લાલ બનેલી તારી નેત્રશોભાની સ્પર્ધા કરીને મારું હૃદય વીંધી નાખ્યું હતું.

હવે દૂર સુધી ઊતરી ગયેલી દૃષ્ટિ જાણે થાકીને પંપા સરોવરનું જળ પીએ છે. અહીં હું તારો વિરહ ખમતો હતો ત્યારે મેં ભારે સ્પૃહાથી એકમેકની ચાંચમાં કમળકેસર આપતાં ચક્રવાકયુગલોને જોયાં હતાં.

આ વિમાનમાંથી લટકતી સ્વર કિંકિણીઓના સ્વરોથી આકર્ષાઈને ગોદાવરીની સારસપંક્તિઓ તારા સત્કાર માટે ઉપર ઊડતી આવી રહી છે.

આ પંચવટી. અહીં ગોદાવરીના તટ પર વાનીરની કુંજોના એકાન્તમાં હું તારા ખોળામાં મસ્તક મૂકીને સૂતો અને મોજાં પરથી વહી આવતી વાયુ લહરો મારો શ્રમ દૂર કરતી.'

પંચવટી સુધીના વર્ણનમાં વિરહસ્મરણનો રંગ ભળેલો છે. એના પછીના માર્ગ વર્ણનમાં ઋષિઓના આશ્રમોના વર્ણનોનું પ્રાધાન્ય છે.

આ અગસ્ત્ય ઋષિનો આશ્રમ. એમણે કેવળ ભ્રૂભંગથી નહુષને ઇન્દ્રાસન પરથી પદભ્રષ્ટ કર્યો હતો. ડહોળાં જળની શુદ્ધિના હેતુએ એમણે પૃથ્વી પર આ સ્થાને આશ્રમ રચ્યો છે.

આ શાતકર્ણિ મુનિનું પંચાપ્સર નામનું વિહાર સરોવર. ઇન્દ્રે પાંચ અપ્સરાઓ વડે એમને લોભાવ્યા. એમના જળની અંતર્ગત રહેલા મહેલમાંથી ઊઠતા સંગીત ધ્વનિથી ક્ષણવાર આ પુષ્પક વિમાન મુખરિત થઈ ઊઠ્યું.

આ બીજા સુતીક્ષ્ણ નામના તપસ્વી ચાર સમિદ્ધ અગ્નિઓની વચ્ચે લલાટે તપતા સૂર્યમાં તપ કરી રહ્યા છે. મૌન વ્રત ધારણ કર્યું હોવાથી માત્ર પ્રણામનો માત્ર સહેજ માથું હલાવીને એમણે સ્વીકાર કર્યો.

આ શરભંગ ઋષિનો આશ્રમ. એમણે પોતાના મંત્રપૂત દેહને પણ યજ્ઞમાં હોમી દીધો. એમના અતિથિ ધર્મની જવાબદારી હવે એમના સુપુત્રો જેવાં આશ્રમનાં વૃક્ષો ઉપાડે છે.

આ ચિત્રકૂટ. એની ગુફાઓ ઝરણાંઓના ધ્વનિઓથી ગાજે છે. એની પાસે જ

દૂરથી પાતળી, પૃથ્વીના કંઠમાં પડેલી મુક્તાવલી જેવી દેખાતી મંદાકિની અને પાસે જ પેલો તમાલ, જેની સુગંધી કૂંપળથી મેં તારું કર્ણાભરણ રચ્યું હતું.

આ અત્રિ ઋષિનો આશ્રમ. ઋષિઓના સ્નાનને માટે અનસૂયાએ સ્વર્ગંગાને અહીંથી વહેવડાવી.

ઋષિઓના આશ્રમોનું આ વર્ણન તપ અને આધ્યાત્મિકતાનું એક વિશિષ્ટ વાતાવરણ ખડું કરે છે. બાકીના વર્ણનમાં રામ સીતાના વૈયક્તિક પરિવેશનો પ્રભાવ વિશેષ છે.

આ શ્યામ વટ. તેં પહેલાં એની માનતા માનેલી.

અને આ યમુના અને ગંગાનો સંગમ. ક્યાંક ઇન્દ્રનીલ અને મોતીઓની માળા જેવો, અને ક્યાંક કાળા સાપ અને શ્વેત ભભૂતિવાળી શિવજીની કાયા સમાન. આમાં સ્નાન કરવાથી તત્ત્વજ્ઞાન વિના પણ દેહધારીઓનો મોક્ષ થાય છે.

આ નિષાદરાજની નગરી. અહીં મેં જ્યારે મુકુટમણિ ઉતારીને જટા બાંધી ત્યારે સુમન્ત્રે રડતાં રડતાં કહ્યું હતું–'હે કૈકેયી, હવે તારા મનોરથ પૂર્ણ થયા.'

અને આ સરયૂ નદી. તે માનનીય રાજાથી વિખૂટી પડેલી મારી માતા જેવી, દૂરથી પણ શીતળ વાયુલહરીઓ વડે મને આલિંગન દઈ રહી છે.

આ ભરત સેના સાથે સામો આવ્યો. લાગે છે, હનુમાને સમાચાર આપી દીધા છે.

અહીં ભારતવર્ણન સમાપ્ત થાય છે. કથાતંતુ આગળ ચાલે છે.

આ ભારતવર્ણન સાંભળતાં જ આપણને ખ્યાલ આવે છે કે આ વિમાન યાત્રાનો માર્ગ લંકાથી અયોધ્યા સુધીનો હોવા છતાં એ ભારતનું ભૌગોલિક વર્ણન તો નથી જ. ન તો એ, શબ્દના સ્વીકૃત અર્થમાં, ભારતનું સાંસ્કૃતિક વર્ણન છે. ભારતની ભૂગોળ અને સંસ્કૃતિ બંનેનું સંમિલિત વર્ણન મેઘદૂતમાં એવું સરસ થયું છે કે માત્ર મેઘદૂતના રચના પણ કાલિદાસને ભારતનો રાષ્ટ્ર કવિ કહેવડાવવા માટે પૂરતી છે. તો પછી આ વર્ણનની વિશેષતા શી છે?

એક તો, આ વર્ણન રામકથાની અંતર્ગત આવે છે, રામકથાનો અંશ છે, રામકથાને કહેનાર કોઈ પણ કવિને વાલ્મીકિ સાથે સીધી સ્પર્ધા થવી અનિવાર્ય છે. અને કેવો ય અચ્છો કવિ કેમ ન હોય, એ વાલ્મીકિ સાથે શું સ્પર્ધા કરવાનો હતો? વળી, સામાન્યતઃ આપણા પ્રશિષ્ટ કવિઓના મનમાં વાલ્મીકિ પ્રત્યે એવો આદર હોવો સ્વાભાવિક પણ છે. અને કાલિદાસ તો સવિશેષરૂપે પોતાનો ઉપમાદિ અલંકારવૈભવ, પોતાનું પ્રકૃતિવર્ણન, એની પ્રશિષ્ટ સહજ શૈલી માટે વાલ્મીકિનો ઋણી છે જ. વાલ્મીકિ સાથે સ્પર્ધા કરવાની વાત તો

એની કલ્પનામાંય ક્યાંથી આવે ? બીજી બાજુ, રઘુવંશમાં રામકથાનું હોવું પણ અનિવાર્ય છે. આ પરિસ્થિતિમાં કાલિદાસ જે ઉપાયનો આશરો લે છે તે એના પ્રેક્ષણીય કવિકર્મનો સુપેરે સૂચક છે.

ઘણે અંશે એવું જોવા મળ્યું છે કે કાલિદાસ જ્યાં કથા-અંશ પર ભાર દેવા માગતો હોય ત્યાં એ અનુષ્ટુપ છંદનો પ્રયોગ કરે છે. રઘુદિગ્વિજયવાળો ચતુર્થ સર્ગ અનુષ્ટુપાત્મક છે. પણ જ્યાં એ ભાવ-અંશને કંઈક વિશેષ ઉપસાવવા માગતો હોય ત્યાં એને ત્રિષ્ટુભ છંદનો પ્રયોગ વધારે ઉપયોગી જણાયો છે. ઇન્દુમતી-સ્વયંવરનું વર્ણન ત્રિષ્ટુભાત્મક છે.

આ દૃષ્ટિએ જોતાં 'રઘુવંશ'માં રામાયણની કથાનું એક વિશિષ્ટ રૂપ જોવા મળે છે. રામાયણના મુખ્ય કથાનકનું — અયોધ્યા પ્રસંગથી લંકા વિજય સુધીનું — કવિ કાલિદાસ માત્ર બારમા સર્ગના સોએક શ્લોકોમાં, અત્યંત સંક્ષેપમાં, ક્યાંક તો પૌરાણિક શૈલીએ, માત્ર કથન જ કરી જાય છે, અનુષ્ટુભ છંદમાં. અને એ કથાનકના કુટુંબસ્નેહ, ઋષિઓ પ્રત્યે આદર, સીતાને માટે અપૂર્વ સ્નેહ ઇત્યાદિ જે ભાવાત્મક અંશો છે એનું નિરૂપણ કવિ તેરમા સર્ગમાં તે સ્થળોને જોઈને રામના ચિત્તમાં ઊઠતી એ સ્થાનો સાથે સંકળાયેલી મધુર સ્મૃતિઓના સ્મરણના રૂપમાં કરે છે. અર્થાત્ વાલ્મીકિ સાથે સ્પર્ધા ન કરવા માટે કવિએ કથાનકના નિરૂપણનો એવો પ્રકાર વિચારી કાઢ્યો કે પહેલાં એ મૂળ કથાનકના કથનાંશનું નિરૂપણ બારમા સર્ગમાં કરી નાખે છે, ત્યાર પછી તેરમા સર્ગમાં એ જ કથાના ભાવ-અંશ નિરૂપે છે.

આ બે-વડા નિરૂપણને માટે કથાનકમાં અવકાશ હતો પણ ખરો. અયોધ્યાથી લંકા સુધી રામ ભૂમિમાર્ગે ગયા હતા પણ લંકાથી અયોધ્યા પાછા ફર્યા પુષ્પક વિમાન દ્વારા આકાશમાર્ગે. રામાયણના કવિઓ તો રામની દક્ષિણાભિમુખ યાત્રાનું જ આલેખન કર્યું અને કથાનકનું મુખ્ય કાર્ય સિદ્ધ થતાં ત્યાં જ કથાને સમાપ્ત કરી દીધી. 'રઘુવંશ'ના કવિએ, એક રીતે કહીએ તો, કથાનકમાં નિહિત કાવ્યાત્મક શક્યતાનો લાભ ઉઠાવીને, રામાયણની એ જ યાત્રાનું ઉત્તરાભિમુખ નિરૂપણ પણ કર્યું અને ધ્વનિત કર્યું કે રામની મૂળ યાત્રા ભલે દક્ષિણમુખી હોય, એ કથાનકની સૂક્ષ્મ ભાવયાત્રા તો ઉત્તરાભિમુખ—ઊર્ધ્વમુખી જ છે

ભારતવર્ષના બે છેડે બે પ્રાકૃતિક સીમારક્ષકો છે હિમાલય અને સાગર. ભારતની પ્રજાને આ બંનેનું સનાતન આકર્ષણ રહ્યું છે. હિમાલય શિવનો નિવાસ છે, સાગર વિષ્ણુનો. હિમાલયનું વર્ણન કાલિદાસે 'કુમારસંભવ'ના

એતદ્

આરંભમાં હૃદયપર્યાપ્ત માત્રામાં કર્યું છે. ત્યાં એનું આખા કાવ્યની પશ્ચાદ્ભૂમિ રૂપે તેમજ પાર્વતીના પિતા તરીકે એમ બેવડો સંબંધ હોવાને કારણે ઔચિત્ય પણ છે. અહીં પણ રામ વિષ્ણુના અવતાર છે અને વિષ્ણુનો નિવાસ છે સમુદ્ર. આ સમુદ્રને રામના પૂર્વજોએ ખોદ્યો છે અને રામે એના પર સેતુબન્ધ કર્યો છે. આવો ત્રિવિધ સંબંધ હોવાને કારણે કવિ સમુદ્રનું આવું વિસ્તૃત વર્ણન કરે છે એમાં પૂરું ઔચિત્ય પણ છે.

અને અહીંથી ભારતના ચરણોમાં રહેલા સમુદ્રતટથી જ આ ત્રીજું ભારતદર્શન આરંભાય છે. 'રઘુવંશ'માં જ પહેલું ભારતદર્શન અયોધ્યાથી અર્થાત્ ભારતના ઉત્તર ભાગમાં રહેલા કોઈક સ્થળેથી આરંભાઈ ત્યાં જ પૂર્ણ થયું હતું. બીજું ભારતદર્શન ભારતના મધ્યભાગમાં આવેલા વિદર્ભ રાજ્યની રાજનગરીમાં થયું હતું. આ ત્રીજું દર્શન દક્ષિણાતટથી આરંભાય છે. આમે ય ભારતના વિહંગમ દર્શન માટે આ ત્રીજો દૃષ્ટિકોણ જ સર્વાધિક ઉપયુક્ત છે. આપણે જાણે ભારતવર્ષનાં ચરણોમાં ઊભા રહીને, ભક્તિભાવપૂર્વક, સમગ્ર રાષ્ટ્ર પ્રત્યે દૃષ્ટિક્ષેપ કરીએ છીએ. દેવતાઓ અને પૂજનીય વ્યક્તિઓનું વર્ણન આપાદમસ્તક જ કરાય. ભારતવર્ષનું વર્ણન આસેતુહિમાચલ કરાય તેમાં પણ જાણે પૂજ્યભાવનું આ સૂક્ષ્મ ઔચિત્ય અન્તર્નિહિત છે.

પણ સેતુથી આરંભાતી હોવા છતાં આ વિમાનયાત્રા હિમાલય સુધી નથી ગઈ. પંચવટીથી થોડીક ફંટાઈને એ હિમાલયની થોડીક નીચે અયોધ્યા સુધી જઈને અટકી ગઈ. આ પૂર્વે એક યક્ષે મેઘને અહીંથી જ હિમાલય મોકલ્યો હતો. એ યક્ષ વિરહી કામી હતો, તેથી એના દ્વારા કરાયેલું સમગ્ર ઉત્તર ભારતનું દર્શન શૃંગાર વિભોર હતું, આ વર્ણન અવતારી પુરુષ રામચંદ્ર દ્વારા કરાયેલું છે એટલે એમનાં વર્ણનોમાં ઋષિઓના આશ્રમો તથા પવિત્ર નદીઓ-સંગમોનું મહત્ત્વ સવિશેષપણે પ્રગટ થાય છે.

રામની યાત્રા અયોધ્યા સુધી જ ગઈ એમાં કથાનકના ઔચિત્ય ઉપરાંત એક અન્ય સૂક્ષ્મ ઔચિત્ય પણ છે. આપણે જોયું છે તેમ, હિમાલય શિવનું નિવાસસ્થાન છે. રામાવતારી વિષ્ણુ વિશ્વવિજેતાના રૂપમાં શિવના સ્થાનોમાં કે એમના પ્રભાવક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરે તે યોગ્ય નથી. તેથી રામનું કેવળ અયોધ્યા સુધી જ જવું સમુચિત ગણાશે.

આપણે જોયું છે કે રામની આ વૈમાનિક ભારતયાત્રાનું વર્ણન ભૌગોલિક નથી. એવું વર્ણન તો આ પૂર્વે કવિ કરી ચૂક્યા છે, તેથી એવું વર્ણન કેવળ પુનરુક્તિ જ બની રહેત. અહીં તો ઔચિત્ય કેવળ એ જ સ્થાનોનો

નિર્દેશ–વર્ણન થયાં છે જેમનો સંબંધ પ્રાયઃ રામાયણના કથાનક સાથે છે. બીજું, આ બધી રાજ્યાદિ સીમાઓ મનુષ્યકૃત અને કૃત્રિમ છે, કલ્પિત છે. અન્તરીક્ષમાંથી આ બધી સીમાઓ ક્યાંથી દેખાવાની હતી? ભૂતળ આખું એકસરખું જ દેખાશે, અને જો કંઈ તરી આવશે તો કેવળ પર્વતો, નદીઓ, વનો, કૃષિ, જનસ્થાનો ઈત્યાદિ એમાં પણ ધ્યાન એવાં જ પ્રાકૃતિક સ્થાનો તરફ સવિશેષ આકર્ષાશે, જેની સાથે વ્યક્તિનાં તપોતીર્થ સંસ્મરણો જોડાયેલાં હોય. બરાબર એવું જ વૈમાનિક વર્ણનમાં પણ થયું છે. ત્રીજું, બધી રાજ્યાદિ સીમાઓ મનુષ્યની ક્ષુદ્ર સત્તાલાલસા, કલહપ્રિયતા વગેરેની દ્યોતક છે. અને પાર્થિવ ધરાતલથી આટલા ઊંચા ઊઠીને ભારતભૂમિને જોનાર શું આવાં ક્ષુદ્ર રાજ્યોનાં લેખાંજોખાં કરશે? તે યે રામ જેવા લોકોત્તર અવતારી પુરુષ! એ અપેક્ષા જ સ્વયંમાં કેટલી સીમિત છે? કવિએ તો આખા દક્ષિણાવર્તમાં રામના નિરતિશય અવિચલ સીતાપ્રેમનો રંગ ભરી દીધો છે કેમ કે પંચવટી-નિવાસ પછી તો વિરહવ્યથા એ જ રામનો એકમાત્ર સ્થાયિભાવ હતો. અને પંચવટીનિવાસની પૂર્વે અત્રિથી લઈને અગસ્ત્ય સુધીના મુનિઓના આશ્રમોનાં દર્શન રામે આ પિતૃદત્ત વનવાસના નિમિત્તે કરી લીધાં હતાં, એટલે આર્યાવર્તનો રંગ કવિએ તપોજ્જ્વલ ચીતર્યો છે.

આથી, ધ્યાનથી જોતાં આ વર્ણનમાં ચાર વિભાગ દેખાશે. વર્ણનના આરંભમાં સમુદ્રનું વિસ્તૃત વર્ણન છે. જેમાં એની વિશાલતા અને વૈવિધ્યનું ભવ્ય ચિત્ર ઉપસે છે. પછી દક્ષિણ તટથી માંડીને પંચવટી સુધી, માલ્યવાન પર્વત, પમ્પા સરોવર, ગોદાવરી ,પંચવટી ઈત્યાદિ સ્થાનોનાં વર્ણનમાં રામનો પ્રગાઢ વિરહભાવ વ્યક્ત થયો છે. અર્થાત્, આખા દક્ષિણાવર્તમાં કવિએ દાંપત્ય-સ્નેહનું નિરૂપણ કર્યું છે. પંચવટી પછી અગસ્ત્ય, શાતકર્ણિ, સુતીક્ષ્ણ, શરભંગ, અત્રિ ઈત્યાદિ ઋષિઓના આશ્રમોનાં વર્ણનોમાં એમના મહત્ત્વ, પ્રભાવ, તપ, પરંપરા આદિનું–તપઃપ્રધાન સંસ્કૃતિવાળા આર્યાવર્ત દેશનું ચિત્ર પ્રકાશી ઊઠ્યું છે. અને છેલ્લા અંશમાં ચિત્રકૂટ, શ્યામવટ, સંગમતીર્થ નિષાદરાજની નગરી સરયૂ નદી આદિના વર્ણનમાં પ્રકૃતિસૌન્દર્યનો–કંઈક કુટુમ્બસ્નેહના રંગોવાળાં ચિત્રો રચાઈ આવે છે. ભારતવર્ષનું આ ચિત્ર ક્ષુદ્ર પ્રાદેશિક સીમાઓથી અસ્પૃષ્ટ અને ભવ્યતા, સ્થિર પ્રણય તપ અને કુટુમ્બસ્નેહના ચાતુર્વર્ણ્યથી રસાયેલું છે. અવતારી પુરુષ રામે સ્વર્ગ અને પૃથ્વીની વચ્ચે અંતરીક્ષમાં રહીને, ભારતવર્ષની માનુષી મર્યાદાઓને ભૂંસી નાખીને એનાં બે પ્રમુખ ભાવમૂલ્યો દાંપત્યસ્નેહ અને આધ્યાત્મિકતાને સ્થાપી આપ્યાં છે.

સમગ્રપણે વિચારતાં, આ વર્ણનમાં વર્ણનકાર શ્રી રામનું અવતારસ્વરૂપ હોવું, એમનું દિવ્ય વિમાનમાં અન્તરીક્ષગમન કરતાં કરતાં ભારતવર્ણન કરવું, ભૂતલસ્થિત સ્થાનોનો પ્રણયસ્મૃતિસિક્ત રૂપે નિર્દેશ એમના માનવીય પ્રણય-વિરહનું આવું મધુર–ગાઢ–સંસ્મરણાત્મક નિરૂપણ, ઋષિઓના આશ્રમોનાં વર્ણન, એમનાં તપ, તપઃપ્રભાવ પ્રત્યક્ષ તપઃસિદ્ધિઓનાં વર્ણન, પૌરાણિક કથાનિર્દેશ -આ બધાં ઉપકરણો વડે મહા કવિએ કરુણ, મધુર, ભવ્ય, દિવ્ય, ઉન્નત ભાવોનું એક એવું સમ્મિશ્રણ રચ્યું છે, વાસ્તવિક–પૌરાણિક, ભૌતિક–દિવ્ય, લૌકિક-અલૌકિક અંશોનું એક એવું અદ્ભુત રસાયણ કવિએ સિદ્ધ કર્યું છે, કે ભારતવર્ષનું એક અપૂર્વસુન્દર ભાવચિત્ર એમાં બની આવ્યું છે. આધિભૌતિક, પૌરાણિક, દિવ્ય, આધ્યાત્મિક તમામ સ્તરનાં વાસ્તવોને પ્રમાણભૂત માનનારી, તમામની સત્યતાનો શ્રદ્ધાથી સ્વીકાર કરનારી ભારતીય પ્રજાની માનસિકતાનું એક એવું સુભગ દર્શન એમાં પ્રાપ્ત થાય છે કે, એક રીતે તો એમ કહેવું પણ અનુચિત નહીં ગણાય કે આ ભારતવર્ણનમાં પ્રાચીન ભારત વર્ષનું આદર્શ સત્ત્વ પ્રગટ થયું છે, ભારતનો આત્મા પ્રકટી ઊઠયો છે. *

---

* રાષ્ટ્રની એકાત્મતામાં સંસ્કૃતનું મદાન' એ વિષય પર તા. ૧૮ થી ૨૧ જાન્યુ. ૧૯૮૮ દરમ્યાન ડૉ. હરિસિંહ ગૌર યુનિવર્સિટી (સાગર મ. પ્ર.)મા યોજાયેલ રાષ્ટ્રીય પરિસંવાદમાં મૂળ હિંદીમાં વંચાયેલો નિબંધ.

રાધેશ્યામ શર્મા

જાણે કે
મિનિઅચર મહાભારત

સફળ ટૂંકી વાર્તાની કેટલીક વ્યાખ્યાઓની સાર્થકતા સિદ્ધ કરી આપતી હોય અને ભાષાની ઉત્તમ કૃતિઓમાં ચાગ મુકાવે એવી સબળ સફળ વાર્તાકૃતિ (વાર્તા + આકૃતિ) પણ બની ગઈ હોય એવી ઉમાશંકરની વિરલ વિશિષ્ટ વાર્તા છે 'છેલ્લુ' છાણું.'

સૂચક આરંભ, પરિપુષ્ટ થયે જતો મધ્યાંશ અને 'આયરનિ'ને વક્રોક્તિને અત્યંત સંયમપૂર્વક વ્યંજિત કરતો ચેખોવસદૃશ અંત કૃતિની મોટી મૂડી છે. સામગ્રી અને સ્વરૂપનું અદ્વૈત અહીં અનુભવવા મળે. રચનાનો વણાટ તથા પોત–ટેક્સચર એવું થયું છે કે તમે સામગ્રીની ચર્ચા કરતા હોય ત્યારે પણ સ્વરૂપથી ભિન્ન એવી કશીક વાત કરી રહ્યા છો એમ ભાગ્યે જ લાગે.

અને સૌથી વિશેષ તો એક કવિની કલમમાંથી વહેલા, નાટ્યકારની કલમથી રસેલા વાતાવરણમાંથી પિંડ બંધાયો હોય એવી વા-ર-તા બને છે. સર્જક કવિના વ્યક્તિત્વની મુદ્રા કથાની પંક્તિએ પંક્તિ ઉપર ઊઠી આવેલી જોવાય છે.

આમ ના થયું હોત તો તંદ્રાબદ્ધ વિવેચક, પ્રસ્તુત વાર્તાના કંઠે

ઓગણીસમી સદીના નિસર્ગવાદનાં નામચીન લક્ષણો 'કુત્સિત (Sleazy) વાસ્તવિકતાઓ' અને 'નિકૃષ્ટ (sordid) સત્યો' આરોપી દઈ 'હાશ' કરત. આ ભયસંભવ એટલા માટે હતો કે તળપદા ગ્રામસમાજમાં કટમ-કટમણીઓ વચ્ચેના ખાર-વેર-ઝેરમાંથી અનિષ્ટના જે વેલવેલા ક્યાંકથી ને ક્યાંકથી દે જાણે ફૂટી નીકળે છે. એનું તાદૃશ નિર્મમ નિરૂપણ ઉમાશંકરની મહત્ત્વની વાર્તા કૃતિઓમાં (દા. ત. 'લોહીતરસ્યો'માં પણ) પ્રબળતાપૂર્વક થયું છે. આ રંગ પન્નાલાલમાં પણ ખીલેલી જોવા મળે.

આવું આવું લાંબું ચાલે તો કળાત્મક સંયમનો ભોગ લેવાય એટલે લાઘવનો લાભ લઈ વ્યંજકતાને જ મહોરવા દીધી છે. ચુસ્ત શૈલી કેવી કામ લાગી છે તે શરૂથી જ જોઈશું ?

"સૂર્યાસ્ત આથમણા બારણાનું ઘર. સંધ્યાના કેસૂડિયા રંગથી લીંપાયેલી ઓસરીમાં ખાટલા પર હિંમત અને વેણીલાલ બેઠા છે. હિંમત પોતાની વાંસની ગેડી હાથમાં લઈને ઊભો થવા જાય છે."

વાર્તાની વિકાસ-ક્રિયા (એક્શન)નાં જીવતાં બીજ અહીં નંખાયા છે એની ભાવકને ધીમે ધીમે, વસ્તુના ઉદય સાથે સાથે, ગમ પડે છે. છેલ્લે જેમ 'છાણું' તેમ આરંભે 'ગેડી'ને પ્રતીક જાહેર કરી દેવાની લાલચ જાગે એવી રીતે આ વસ્તુઓ ઘટનામાં વણાઈ રહી છે.

વેણીના કાકાના ત્રિનહયાત દીકરા જયરામની વહુ જીવી, સાસુમાઓ જોડે પરસ્પર બોલવા – વહેવાર પણ ના હોવા છતાં વેણીના નાના પુત્ર મંગુડા પરના હેતના કારણે આવતી જતી હોય છે. આજે તે છાણું ઉપાડી દેવતા લેવા આવી હોય છે. વેણી પાસે ગેડી સાથે બેઠેલા હિંમતનું એક કાળે આ જીવી સાથે જ લગ્ન ગોઠવાત પણ જયરામ જોડે ગોઠવાયું ને જયરામ તો રામશરણ પણ થઈ ગયો. અત્યારે હિંમતના હાથે છાણા પર અંગારા લઈ જતી વિધવા જીવીના પગમાં પેલી વાંસગેડી ભરાઈ હોવાના કારણે જીવી પડી ને એની ઠેકડી ઉડાવાઈ એ મુદ્દા ઉપર બે ઘરાં વચ્ચે સળગવાની જ રાહ જોતો વૈરાગ્નિ યુદ્ધ સ્તરે ભભૂકી ઊઠે છે. વિષમ અવસ્થામાં દ્રૌપદીની લાજ દુર્યોધન દુઃશાસન દ્વારા લૂંટાવાના મહાભારત – પ્રસંગની પરંપરાનું અનુસંધાન કરવાની પૂરતી તક અહીં છે. 'શો ઠમકો છે' (હિંમત) રખડાવી માર્યો,' લાગણી ભારે થઈ આવે છે, તો રહે ને આ સામા ટીંબા પર છાપરી નાખીને' (વેણીલાલ) વગેરે કાકુયુક્ત વચનોમાં તેમ જ દ્રૌપદી, કૃષ્ણાની યાદ આપે એવા 'જોતા નથી, આંધળાઓ ! આંખો કપાળે ચડી ગઈ છે તે ! પડી ગઈ હોત તો ? ઈત્યાદિ ઉદ્‌ગારોમાં. ધૃતરાષ્ટ્રના

પુત્રો પણ આ દષ્ટિએ આંધળાઓ જ નહોતા કે?।

વાર્તામાં કલહની ઘટના તો નિમિત્ત છે, એક તણખા જેવડી. પણ વાર્તાકારે કળા-આકાર કેવી રીતે નિર્મી દેખાડયો એ પ્રક્રિયા રસપ્રદ છે. મારે કહેવું જોઈએ કે અહીં વાર્તા અને નાટયનું વિશિષ્ટ સંયોજન સધાયું છે.

બોલચાલની ભાષામાં પાત્રમુખે વહેતી ઉક્તિનો, વર્ણન કરતા સંવાદોનો મુખ્યતઃ વિનિયોગ, સંવાદ શરૂ થાય તે પહેલાં અને પછીથી આવતાં પાત્ર, પ્રસંગ અને પ્રકૃતિનો સૂચક વર્ણનો અને આખરે પૂંછડીએ ડંખ દેતી વાર્તાના અંતથી ન્યારો નિરાળો વિધિવક્રતાપૂર્ણ—શાન્ત રસમાં પરિણમન પામતો—અંત વાર્તા-નાટયરૂપના દ્વૈતનો લોપ સિદ્ધ કરે છે.

ઝીણી નજરવાળા એક કુશળ નાટય (અત્યારે સિનેમાના) નિર્દેશકની પટ-કથામાં વાંચવા મળે એવાં પ્રકૃતિ વર્ણનો એટલાં કરકસરથી મુકાયાં છે કે એનો પ્રતીકાત્મક કહેવાનું પ્રલોભન સુજ્ઞ વાચકમાં જાગે ખરું. જોઈએ.

લેખમાં ઉપર અગાઉ મૂકેલા અવતરણમાં 'સંધ્યાના કેસૂડિયા રંગથી લીંપાયેલી ઓસરી' આવી હતી. પછી જીવી વેણીના ઘરમાંથી છાણા પર અંગારા મૂકીને બહાર આવી ત્યારે આવતું સંધ્યા વર્ણન વાંચો ;

'સંધ્યાનું લાલ લાલ અજવાળું ચાલ્યું જ ગયું હતું એમ લાગતું હતું તેને એના મોઢાએ એકદમ છતું કરી દીધું.' આ વર્ણન બાદ, હિંમત ગેડી દ્વારા મોટે ભાગે જાણીને જીવીની ઠેકડી કરવાનો છે એ વિગતાંશ વિશદ થતાં ઉક્ત લાલ લાલ અજવાળું ચાલ્યું જ ગયું હતું''. એ ઇંગિતમાં જીવી વિશેની નિસ્તેજતા તથા નિઃસત્ત્વતા હિંમતની ભ્રામક ધારણાનો અણસાર આપે છે.

જીવી પડી જાય છે ને 'આંધળાઓ'ને ભાંડે છે પછી જીવીને લગતું વર્ણન છેઃ

"એના ગુસ્સાથી રાતા થઈ ગયેલા ચહેરા પર સંધ્યાનો છેલ્લો છેલ્લો રાતો રંગ છંટકાઈને એના ક્રોધની અસરને મારી નાખતો હતો....વેરણ સંધ્યાને લીધે એ કદી ન હતી એવી રમણીય લાગતી હતી."

પ્રકૃતિના પ્રભાવમાં પાત્રને જોડીને આમ રંજિત કરી દર્શાવવાનું આજે ૧૯૮૬માં જરીક બોલકું, 'વોકલ' લાગે જ પણ ૮ જુલાઈ ૧૯૩૪ની સાલમાં—પર વર્ષ પૂર્વે—બરાબર બંધબેસતું દીસે છે. ત્યારે સંનિવેશ તરીકે પ્રકૃતિનો અધિકો ઉપયોગ થતો. (આજે નથી થતો?) નિકટની ચીજવસ્તુનો પણ ઉપમા લેખે વિનિયોગ કરવાનો કસબ કથક કૌશલ્યને પ્રગટ કરતો હોય તો દખ કે ધોખો કયાં રહ્યો? અને દા. ત. 'અંગારાથી પણ તાતી આંખોથી જીવીએ બંને તરફ જોયું.' બહાર ટંટો થયામાં પોતાનો ઉલ્લેખ સાંભળી વેણીની મા બહાર

આવતાં વાર્તાકારે અમસ્થું જ વર્ણન નથી કર્યું : 'આકાશમાં ને સૌના મોઢા પર અંધારું ઊતર્યું.' અહીં 'કજિયાનું મેાં કાળું' જેવી કહેતી મૂકી ગાઢું ગળડાવી શકાત પણ તેા તે ઉમાશંકર નહિ. જો કે ચંદ્રકલંક સમું એક સૂક્ષ્મ સ્ખલન વાર્તામાં આગળ થયું છે જ્યાં, ઝઘડાની સાથે અંધારું જામતું જતું હતું'– એવું વર્ણન ઘૂંટી દીધું છે.

પરંતુ આવી વર્ણન-વિધિનેા સર્જનાત્મક કસ, 'મસાણ' અને 'અંધારા'ના સંસ્કાર સંકોરી આપ્યા બાદ જીવી અને એની આજાર સાસુના આલેખનમાં મળ્યેા છે :

"એકમેકના મોઢાં જોયા વગર, એ ભૂતની પેઠે પોતે વાતેા કરતાં હોય એમ જાણે એમને પોતાને જ લાગતું હતું."

– આ 'એમને પોતાને જ લાગતું હતું" એમ સૂચવવું તે બાહ્ય વર્ણનની મદદથી પાત્રોના આંતરિક વિશ્વ – 'ઇનર લાઈફ'માં ડોકિયું કરાવવા જેટલું સામર્થ્ય દેખાડે છે. સાસુ સાથે જીવી સૂતી પડી છે અને ઓઢવા પાથરવાય પૂરતું નથી એ જગામાં 'પવનના સુસવાટાની એક કટારી' ભેાંકાવાનું વર્ણન વાસ્તવિક છે, પરંતુ સાસુનું છાણું વહુ દેારશે-અને વહુનું છાણું સાસુ દેારશે એવા પરસ્પર વચનબદ્ધ કેાલ પછી માત્ર 'હં-હં'ના ઉદ્‌ગારોને સાંકળીને આવતું વર્ણન–સત્યજિત રાયના 'પથેર પાંચાલી'ની સ્ક્રીપ્ટની એડવાન્સમાં – થઈ ચૂક્યાનેા અધ્યાસ જાગ્રત થાય :

"પછી એ બે ઊંઘ્યા કે નહિ એની પણ ખબર પડી શકે એમ નથી, કારણ કે આખી રાત બારણા પર પછડાઈ પછડાઈને પવને સામસામા બે સવાલજવાબેા સાંભળ્યા જ કર્યા હતા :

'હં ?'

'હં !'

ગ્રામ જીવન તળનું વાતાવરણ વાર્તાકારના સબળ ભાષાકર્મથી નીપજી આવ્યું છે. પાત્રાનુસારી વાકચરચના, ઉક્તિઓનું લાઘવ અને સચેાટના કથ્યને પુષ્ટ કરવામાં ગણનાપાત્ર ફાળેા આપે છે. વેણીને સાચું સુણાવતાં જીવી હિંમતની હાજરીમાં જ હિંમત વિશે 'ગામ છેડાના બળદિયા' તરીકે આડકતરેા ઉલ્લેખ કરે છે, તદુપરાંત જીવીની સાસુ વેણીની ડેાશીને ચેાખ્ખું ને ચટ સંભળાવે છે તે બૈરક બેાલીનેા જાયકેદાર સ્વાદ આપણા મોંમાં ફેરવે છે. એ તેા મોટે લહેકે પાઠ કર્યા વિના ના પમાય :

"ડાકણ? ને તું ક્યાંની દહેરાની દેવી થઈને આવી ! લાજતી નથી, આવડી ખખ્ખ થઈ, પણ છેાકરાને ફટવ્યે જાય છે તે ! કુવેચને વેલે તે, બાઈ, ક્યાંથી...'

તો વેણીની મા ક્યાં જાય તેવી છે? "અમારો જેવો છે તેનો વેલો છો રહ્યો..." (શાળા-મહાશાળામાં નાટ્યપ્રકારમાં ઢાળી ભજવવા જેવાં બે આ દશ્યો)

વાર્તાનું અત્યંત પ્રભાવકારી પદાર્થ-પાત્ર છાણું. વેણીના મુખે પ્રગટે છે, પ્રજળે છે તે કેવું!

"ને છાણ જેવડું છાણું લઈને અહીં આવીને બધે આંગણામાં વેર્યું છે તે કયો ચાકર વીણી જશે? એટલું વીણીને જાઓ, ને ખાઓ પીઓ ને રાજ કરો, વેણી હસતો હસતો બોલ્યો."

કટમીઓના ધગધગતા ખારમાં દારિદ્રની થતી આવી કટાક્ષભરી હલકી હાંસી, પ્રશ્ન થાય કે પન્નાલાલ પહેલાં, ઉમાશંકરના આવા વાક્રૂપેમાં તો નિખરી નહોતીને?! આવું ના થયું હોય તો ખેર, બાકી થયું હોય તો આ લખનારને આશ્ચર્ય ના થાય।

ગંભીર સૌંદર્યમીમાંસકોના અધીન મતે પ્રાદેશિકતાની તળપદી આબોહવામાં જ ક્યારેક સાર્વજનિક સાર્વકાલિક સૌંદર્યનું ફૂલ ખીલે છે. શરત એટલી કે ભાવક પ્રદેશગત તત્કાલીન માન્યતાઓથી સુપરિચિત હોય-નહીંતર આંધળાના ગોળીબારની જેમ નિશાનને કાં અડે કાં નડે! 'છેલ્લું છાણું'ની પાછળ પાયાની ભૂમિકા આ માન્યતાનાં મૂળિયાંની લગોલગ છે. 'આખું છાણું લઈને દેવતા લેવા ન જવાય', વરવા અપશુકન થાય કેમ કે મડદાની ઠાઠડી આગળ આખા છાણા પર અગ્નિ લઈ દોણી સાથે સ્મશાને ડાઘુઓ પૂર્વે, હકદાર અતિ નિકટનો સગો જ નીકળે. જીવી કદાચ અજાણ્યે જ (સંક્રાન્ત્યસલી) આખા છાણા પર દેવતા લઈ જતી કજિયાના બખાળમાં માલૂમ પડી. મામલો મરવા-મારવાનો હદે પહોંચી ચૂક્યો. મુદ્દો બન્યો, કોણ કોનું છાણું દોરશે? જીવીના સસરા નાથુભાભાની દોણી વેણીએ દોરી હતી, હવે ડોશીને જેમ પોતાનો પતિ નથી તેમ જીવીને તેનો પતિ જયરામ પણ નથી, આ સમદુઃખી બંનેઉ વિધવાઓ જ્યારે દેહ છોડશે ત્યારે વેણી કે એનો પુત્ર મંગુ જ હકદાગાથી છાણું દોણી દોરી મસાણે પહોંચાડે. વૈધવ્ય અને વંધ્યત્વની દારુણ પરાકાષ્ઠા તે આ. કરપીણ કંકાસ પછી સાસુએ-અને ખાસ તો ઓછી ઉંમરની વહુ જીવીએ વેણીના ઘરનું કોઈ છાણું ન દોરે એ ધ્યાન રાખવાનું ને બંનેમાંથી જે સ્ત્રી જીવતી હોય એ મુએલાનું છાણું દોરે એવી 'અભૂતપૂર્વ' સોઈ ગોઠવી ઉભય મડાં સૂતાં હોય-એવું આલેખન સૂચક છે. સમર્થ છે.

જીવીને જેના ઉપર કાંઈક મમતા છે, વાત્સલ્ય છે એવા વેણીના દીકરા મંગુને, કથાસર્જકે પ્રશસ્ય કૌશલથી અત્યાર સુધી બૅક ગ્રાઉન્ડમાં ગોપવ્યો હતો તેને

હવે અગ્રેસર કરવામાં આવે છે. એક-બે લસરકામાં સમગ્ર ચિત્ર ઉઠાવી આપવાની ક્ષમતાના સમર્થ દૃષ્ટાંત તરીકે—મંગુને 'લાંબા ઓયાની બીડી ફૂંકતો' ને 'બાપા કે મા દેખે નહિ એમ નીચા નમીને બારણાની તરડમાં હાથ નાખી આગળો ખસેડી બારણું ખોલી નાખી અંદર' જતો બતાવ્યો—એ સહજ ચેષ્ટાને મૂલવી શકાય.

અંત ભાગમાં 'આયરૂનિ'—કાવ્યમય વક્રતાનો પ્રતાપ અને ભાવ શનૈઃશનૈ પરિપક્વ થતો પરાકોટિએ પહોંચે છે. મંગુના પ્રથમ પ્રવેશની ઉક્તિમાં જ આનો સૂક્ષ્મ સંચાર વરતાઈ આવે છે :

"કાકી હજી કેમ ઊંઘે છે? જો ને સામાં ઘરાનાં નળિયાં પણ સોનાનાં થઈ ગયાં ને!"

જીવી અને એની સાસુવાળું તો દેવતા—દીવા વગરનું દારિદ્રથી ભર્યું ભર્યું અંધારું ઘબ્બ ઘર છે, જ્યાં રાતમધરાત શું-નું-શું બન્યું હશે, પણ સામે આવેલા ઘરાંનાં—જેમાં સંભવતઃ કદાચ મંગુના બાપ વૈરવઈ વેણીનું ઘર પણ દેખતું હોય તેનાં નળિયાં સોનાનાં, ખુદ વેણીપુત્ર મંગુમુખે મુકયાં છે!

મંગુની બૂમબોલાશ છતાં કોઈ કહેતાં કોઈ હોંકારોય દેતું નથી. બધું ટાઢુંટમ સ્મશાન સમાન. આ પછી મંગુની ઉક્તિ હું 'છ નોમાનો (દેવતા) લાવી આપત'ને ઓયાની બીડીને ફૂંકીને છાણાનો ભડકો કરી દેવતા કરતા મંગુને નિરખી આપણે પણ મડદાની અજુબાજુ થતા ક્રિયાકાંડ (રિચ્યુઅલ)ના ઉજાસમાં સરસ પ્રવેશ પામીએ છીએ.

મંગુ એક—બે—ત્રણ ગણવાની ક્રિયા કરે છે એમ કર્તાની, બાળક પાસે અજ્ઞાનપણે એક વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિને શગ કાઢવા અને ભાવકમાત્રને સામેલ કરવાની વિધિરીતિ દીસે છે.

'પણ કોઈ હાસે કે ચાસે.'

આ એક વાક્ય જ, ગ્રહને શગસ્થિત સ્મશાન બતાવવા પૂરતું નથી? મંગુ ઓયાથી કાકીના હાથને (કદાચ લડાકુ ડોશીમાથી ગભરાતો ય હોયને!) ખરેખર 'ચાંપે' છે, પણ 'રૂવાડું'ય ન ફરકયું'...

હવે મંગુનું—ને વાર્તાનું—અંતિમ વાક્ય વાંચો :

"કાકી, કાકી, મને ટાઢ વાય છે. તારો સાલ્લો ઓઢાડને, એકલી એંઢીને બેઠી છે તે?' કહીને એની સોડમાં લપાવા ગયો ત્યારે જતી જીવી સહેજ બગડી, 'ખસ. હં.'

મંગુના ભોભેંકાર ભર્યા ગૃહપ્રવેશ પછી આ ક્ષણે તે પણ ગભરાયો હોય;

કાકીની હૂંફ પામવા સોડે લપાવા ગયો ત્યારે એ બાપડો પામે છે શું? જીવીકાકીના ત્રણ અક્ષર: 'ખસ. હ.' મૃત્યુ નિકટ છતાં શું વેરનો તણખો હોલવાતો નથી?! વાત્સલ્યભૂખ્યાને અણજાગતો જાકારો 'ખસ.'ના ઉદ્‌ગારથી અને 'હ', દ્વારા સાસુમાને પૂર્વે દીધેલા, વેરઝેર સાચવી સ્વમાન ટકાવવાના છેલ્લા પ્રયત્નરૂપ એકાક્ષરી સંકેત ઉચ્ચાર છે.

મારા જેવાને તો જીવીની મંગુ માટેની હેતમાયા જોઈ 'ખસ' કહી નાખ્યા પછી 'હ' દ્વારા હોંકારો હકાર સૂચવાતો સુલભ ધ્વનિ પણ શ્રુતિગોચર થાય છે.

એ ગમે તે પણ વ્યાસદૃષ્ટિ દીક્ષિત ઉમાશંકરના[1] આ ત્રણ અક્ષર ને બે શબ્દ 'ખસ. હ'માં મને મિનિયચર મહાભારત ભરેલું અનુભવાયું...[2]

(૧) પ્રગટ થનાર 'ઉમાશંકર અધ્યયનગ્રંથ' (સં. ચંદ્રકાન્ત શેઠ ઇ.)માંથી સાભાર

(૨) આસ્વાદલેખમાં આપેલાં અવતરણો 'શ્રાવણી મેળો' વાર્તાસંગ્રહ (ચોથી આવૃત્તિ, ૧૯૭૭ પૃ. ૯૧-૧૦૨)માંથી લીધેલાં છે.

કેથલીન રેઈન સાથેની મુલાકાત

(બ્રિટનની લબ્ધપ્રતિષ્ઠિત કવયિત્રી કેથલીન રેઈન તાજેતરમાં ન્યુ દિલ્હી આવેલાં. 'ટ્રેડિશન: એ કન્ટચૂનિયલ રીન્યૂઅલ' વિષય પર યોજાયેલ એક પરિષદમાં ભાગ લેવાનું તેમને નિમંત્રણ હતું. બ્રિટનમાં તેઓ 'કવિ બ્લેઈક અને યેટ્સ સ્કોલર' તરીકેનું સંમાન પામ્યાં છે. નવેક કાવ્યસંગ્રહો તેમના નામ પર પ્રસિદ્ધ થયા છે. 'પેટ્સ ધ ઈનિસિયેટ', 'ધ હ્યુમન ફેઈસ ઓવ ગોડ', ડીફેન્સિંગ એન્સિયન્ટ સ્પ્રિંગ્ઝ' અને 'ઈનર જર્ની ઓવ એ પોએટ' જેવી તેમની કૃતિઓએ અનેક એવોર્ડો મેળવેલા છે. અર્ધ વાર્ષિક સામયિકતા ધરાવતું એક સામયિક '**ટેમનોસ**'ના તેઓ સંપાદિકા છે.

કે. અતુલે તેમની મુલાકાત લીધી હતી. તેમાં થયેલી પ્રશ્નોત્તરી આ પ્રમાણે હતી.)

પ્ર. : અંગ્રેજી ભાષામાં સર્જાતા ભારતીય સાહિત્યમાં ઈંગ્લેંડ ઘણો ઓછો રસ લે છે! એવું કેમ?

ઉ. : આ સાહિત્યમાં અંગ્રેજી ભાષાકીય કોઈ ઊણપ છે અને તેથી એમાં ઓછો રસ કે ઉદાસીનતા અંગ્રેજી દાખવે છે, એવું નથી. હકીકતમાં તો હું પોતે એવું માનું છું કે ઉત્તમ ભારતીય કવિતાનું સર્જન તેની પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં જ થયું છે. એરોવિલમાં રહેતાં ડૉ. શેદના સાથે મારે આ બાબતમાં ઠીકઠીક પત્રવ્યવહાર થયેલો છે. શ્રી અરવિંદનાં કાવ્યો વાંચવા માટે મને એમણે આગ્રહપૂર્વક ભલામણ કરેલી. હું શ્રી અરવિંદનું દર્શન વખાણું છું, પણ ટાગોરની તુલનામાં એમને કવિ તરીકે એવો યશ ન આપું. શ્રી

અરવિંદ મારી દૃષ્ટિએ એક સારા કવિ નથી, જ્યારે ટાગોરને નિશંક એક ઉત્તમ કવિ તરીકે સ્વીકારું છું. વિલિયમ રેડિસે અંગ્રેજ વાચક માટે ટાગોરનાં કાવ્યોનો ઉત્કૃષ્ટ અનુવાદ કર્યો છે, કેટલાક ભારતીય વાચકો એ અનુવાદો સમજી શક્યા નથી.

પ્ર. : રેડિસે અનુવાદોમાં સંક્રમણ સિદ્ધ કર્યું છે ખરું ?

ઉ. : હા, એ ખરું કે રેડિસે ટાગોરનાં કેટલાંક કાવ્યોનો અનુવાદ પડતો મૂક્યો છે. કદાચ એ કાવ્યો એની પહોંચ બહારનાં લક્ષમાં હોય. પરંતુ હું તો એટલું કહું કે જો હું ભારતીય હોઉં તો અંગ્રેજીમાં કવિતા ન રચું.

પ્ર. : પરંતુ ઘણા ભારતીય લેખકો પશ્ચિમમાં પ્રતિષ્ઠિત થયા છે. થોડાંક નામ લઈએ તો, સલમાન રશદિ, ફારુખ ધોન્ડે, વેદ મહેતા, આર. કે. નારાયણ... વગેરે.

ઉ. : ભારતીય દૃષ્ટિએ કદાચ તેઓ સફળ પ્રતિષ્ઠિત નીવડ્યા હશે; અંગ્રેજની દૃષ્ટિએ નહિ. ભારતીય લેખકો અંગ્રેજીમાં શા માટે લખે છે? અંગ્રેજી તો તમારા શાસકોની ભાષા. એમની ભાષા શા માટે અપનાવો છો ? અંગ્રેજી તો એક સંપ્રદાયનિરપેક્ષ સંસ્કૃતિના વિનિમય માટે જ યોગ્ય છે. પશ્ચિમી સામ્રાજ્યવાદે વિશ્વ પર જે સાંસ્કૃતિક અને વૈચારિક આક્રમણ કર્યું છે તેની જ આપણે આ પરિષદમાં ચર્ચા કરવા માંગીએ છીએ. મને લાગે છે કે ભારત પર આ બાબતમાં વધારે પડતો પ્રભાવ વર્તાય છે.

પ્ર. : એમ થવાનું કારણ તમને શું લાગે છે ?

ઉ. : મને લાગે છે કે એક અંગ્રેજ પ્રજા લેખે અમે તમારા દેશને મોટું નુકસાન કર્યું છે. અમે અમારી સંસ્કૃતિ, અમારાં મૂલ્યો તમારા પર લાદ્યાં. હવે ભૂતકાળને પુનઃ અવલોકી જોવાનો સમય પાકી ગયો છે. અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્યના અભ્યાસને કારણે એક રીતે સમગ્ર પશ્ચિમનું વિચારજગત, બહુરાષ્ટ્રીય ભૌતિકવાદ, ટ્રાન્ઝીસ્ટર રેડિયો અને એવું બીજું ઘણું પ્રવેશે છે તમે લોકો એ બધાનાં પ્રભાવ હેઠળ ઝટ આવી જાવો છો ! જો કે, કેટલાક બીજા વિચારોય ધરાવે છે (જેમ કે રાજા રાવ) એમ છતાં, એકંદરે ભારત પશ્ચિમની ભાષા દ્વારા પશ્ચિમના વિચારજગતથી વધુ પડતું પ્રભાવિત થયેલું જણાય છે.

ભારતીઓ મને મળે છે. પોતાની ઓળખ આપતાં કોઈ કહે છે, "હું અંગ્રેજ કવિ છું. હાર્વર્ડ, ઇંગ્લેંડ, ઓક્સફર્ડમાંથી મારાં પ્રકાશનો થયાં

છે…" પશ્ચિમમાં અમે ભારતની જે શોધ કરીએ છીએ તે આવા ભારતની નહિ ! અમે તો, તમારી પાસે કશુંક ભારતીય જે છે તેની અપેક્ષા સેવીએ છીએ. અમારી જ સંસ્કૃતિની નકલ અમારે તમારી પાસેથી નથી જોઈતી ! ભારતીય સંસ્કૃતિ અમારી સમક્ષ મૂકો. હું અને બીજાં ઘણાં ઇંગ્લૅંડમાં શ્રી અરવિંદદર્શનમાં રસ ધરાવીએ છીએ, એમની કવિતામાં અમને રસ નથી.

પ્ર. : તાજેતરની એક મુલાકાતમાં તમે એમ કહેલું કે ઇંડિયન-ઇંગ્લિશ સર્જક ભારતીયતાથી વિમુખ થયો છે. એની આવી વિમુખતા માટે અંગ્રેજીભાષાને જવાબદાર ઠેરવી શકાય ખરી ?

ઉ. : મારી દૃષ્ટિએ અંગ્રેજી ભાષા જવાબદાર ખરી જ. દરેક ભાષામાં વિચારોનું સંક્રમણ સિદ્ધ કરવાની આગવી શક્તિ હોય છે. ઉદા. સંસ્કૃત ભાષા લઈએ. એમાં મન માટે કેટલા બધા શબ્દો છે, અંગ્રેજીમાં તો એને માટે એક જ શબ્દ મળે. દરેક ભાષાને તેનું આગવું સાંસ્કૃતિક વ્યક્તિત્વ હોય છે એ ધ્યાનમાં રહેવું જોઈએ. હું વંશમૂલક વ્યક્તિત્વની વાત નથી કરતી. ભાષાનું ઘડતર સાંસ્કૃતિક વિચારવૈભવથી થતું હોય છે. અને તેથી અમુક વિચાર અમુક જ ભાષામાં વ્યક્ત થઈ શકતો હોય છે. જો કે, આ ખૂબ જ સંકુલ સમસ્યા છે.

અંગ્રેજોએ ભારતીયો માટે અંગ્રેજી કેળવણીનો જે આગ્રહ સેવેલો તે મારી દૃષ્ટિએ તો એક ભયંકર વસ્તુ બની. ભારતીય વિચારજગત પરત્વે એક પ્રકારનું અમારું એ જડત્વ જ પ્રગટ કરે છે. અમે ગુમાવેલી એ તક મેળવવા માટે આજે હવે ઉદ્યુક્ત થયા છીએ. અમે અહીં હતા ત્યારે આ વામણા લાગતા ભારતીઓએ ભારત વિશે કેવો અભ્યાસ કરેલો એ ખરેખર આશ્ચર્ય પમાડે તેવું છે. પરંતુ એથીય વિશેષ આ વાત છે. વળી, એય ખરું કે અંગ્રેજી એક બહુરાષ્ટ્રીય, સંપ્રદાયનિરપેક્ષ પશ્ચિમ સંસ્કૃતિની ભાષા તરીકે આ સમયે સ્થાન પામેલી છે. પરંતુ અંગ્રેજી ભાષાનો ઉપયોગ કરવાની કે ઇંગ્લેંડ અથવા અમેરિકાના સાહિત્યના વાંચન કરવા માટે આ સારી ક્ષણ નથી ! અત્યારે તો એ ખૂબ જ પતનની સ્થિતિમાં છે.

ભારતીય અધ્યાત્મ દૃષ્ટિને એકલી-અટૂલી પાડી દેવાની વાત તો વૈશ્વિક કોઈ પણ અધ્યાત્મ દૃષ્ટિથી તદ્દન વિપરીત વાત જ બને. 'ટમેનોસ'નું પ્રકાશન હાથ ધરતી વખતે ઇંગ્લેંડ અને અમેરિકા જ વિશેષતઃ નજરમાં હતાં. ત્યાં પ્રવર્તતા કલાવિચારોનો વિરોધ કરવાનો મુખ્ય આશય હતો.

ઈટલી અને ફ્રાન્સ, પશ્ચિમના દેશોમાં, ઈંગ્લૅંડ-અમેરિકાને મુકાબલે એવા આગળ નીકળ્યા નથી. પરંતુ ભારતીય સર્જકો જાણે અંગ્રેજ અથવા અમેરિકન કવિઓ, નવલકથાકારોની સ્પર્ધામાં ઊતર્યા છે. એનું પરિણામ તો એવું દેખાય છે કે એક તદ્દન પતનશીલ, હીણી, અભદ્ર, ઉગ્ર અને ગૌરવભ્રષ્ટ સંસ્કૃતિનું તેઓની કૃતિઓમાં અનુકરણ હોય છે. હું, તેથી જરૂર એમ ઇચ્છું કે તમે ભારતીય સર્જકોએ તો એક આગવો પોતાનો વર્ગ ઊભો કરવા મથવું જોઈએ.

પ્ર. : તમે જે એક ભારતીય સર્જકના વર્ગની વાત કરો છો, તેની ભૂમિકામાં ભારતીય આધ્યાત્મિકતા હોવાનું કહો છો ?

ઉ. : મારી અપેક્ષા એથી કંઈક વિશેષ છે. આધ્યાત્મિકતા જ નહિ, ભારતીય મૂલ્યો માટે મારો આગ્રહ છે. ભારતીય આધ્યાત્મિક ગુરુઓમાં એક ભારતીય પરંપરાનો હું અનુભવ કરું છું. દર્શનશાસ્ત્રોની ચર્ચાઓ અહીં જે સ્તર પરથી થાય છે, એનાથી હું પ્રભાવિત થાઉં છું. યુરોપના કોઈ પણ દેશમાં આવી સ્થિતિ શક્ય નહીં બને ! અમેરિકામાં તો તમે આવું વિચારીય ન શકો ! વિચાર તત્ત્વ પરત્વેનો સૂક્ષ્મ વિવેક ભારતીય પદ્ધતિની એક નોંધપાત્ર ઘટના છે, મારી દૃષ્ટિએ સરળ લોકોનું જીવન કેવું ગુણવત્તાવાળું પ્રતીત થાય છે—મૈત્રી ભાવ, કૌટુમ્બિક ભાવ, દાદીમાઓ, કાકાઓ અને કાકીઓથી ઉદ્યાનોમાં ઉજવાતા -કુટુમ્બોત્સવો અને એવું બીજું ઘણું ઘણું ભારતીય જનોનું મને આકર્ષે છે. માનવજીવનનાં આ મૂળભૂત મૂલ્યો છે. પશ્ચિમમાં આ મૂલ્યો નાશ પામ્યાં છે.

પ્ર. : પરંતુ તમને એવું નથી લાગતું કે ભારતીય કુટુમ્બ પ્રથા જડ બની ગઈ છે ? કુટુમ્બના વડીલનું સમગ્ર સભ્યો પરનું વર્ચસ્ !...

ઉ. : હું સંમત નહીં થઈ શકું ! તમે કુટુમ્બને વિખેરવા જશો તો તમારો જ વિનાશ થઈ જવાનો. જુઓ, અમેરિકનો ! લગ્ન, તેઓની દૃષ્ટિએ એક હંગામી સંબંધ ગણાય છે ! એનું પરિણામ શું આવ્યું ? બાળકોની નિરાધાર સ્થિતિ ! પોતાનું ઘર કયું તેની જ તેમને ખબર પડતી નથી !

પ્ર. . માનવીય ગૌરવ આવું હ્રસ્વ કેમ થઈ ગયું.

ઉ. : યંત્રીકરણ અને ભૌતિકવાદ જ કારણો આનાં માનવસ્વભાવની કશીક ખાસિયતે આ યંત્રીકરણોની સૃષ્ટિ રચી છે. ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિને કારણે એક બહિર્જગતનો અલગ ચોકો ઊભો થઈ ગયો ! એમાં જથ્થાકીય વિપુલતા આવી, પરંતુ ગુણવત્તાનું દેવાળું નીકળ્યું ! વસ્તુઓ વિશેના ચૈતસિક

એવક

મૂલ્યો, અર્થવત્તા જે માનવજીવનની મૂડી હતી તે ઉવેખાયાં! મૂલ્યોથી વિમુખ જીવન એટલે યંત્રમય જીવન. એ યંત્રમાં જીવન એક મોટી આકસ્મિક ઘટના માત્ર. આવી દૃષ્ટિમાંથી જ અમેરિકન વર્તનવાદ જન્મ્યો છે. એક વિરાટ યંત્રના કોઈ એક પાત્ર ઘટકરૂપ માનવ હયાતી આથી ઓળખાય છે આજે. પશ્ચિમ વિચારજગતનો જ આ પ્રભાવ છે એ નક્કી.

ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ અમને ક્યાં ઘસડી ગઈ, એ અમે પશ્ચિમમાં સમજ્યાં છીએ. ટેક્નોલોજીએ આરંભમાં તો ઇચ્છિત સાધનો પૂરાં પાડવા માંડ્યા હતાં, પરંતુ એનો વિકાસ થતાં આજે હવે સ્ટાર વૉર અને અણુ-અથડો કેવા ઊભા થવા માંડ્યા! વિશ્વસંચલનમાં આજે તો અહંકારપ્રધાન દખલો શરૂ થઈ ગઈ છે. પશ્ચિમમાં જ એનો આરંભ થયો. મારે ખેદપૂર્વક કહેવું પડે છે કે ભારત પણ આને પુરસ્કારે છે! પુરસ્કાર કરવો એ સહેલું છે, કારણ કે એમાં ભૌતિક, નૈતિક કે કોઈ અન્ય પ્રકારના પ્રયત્નોની અપેક્ષા નથી! ટેક્નોલોજી તો રહેવાની જ, પરંતુ આપણી મૂલ્યવ્યવસ્થાનું આપણે શું કરવું છે? આ વિચારવાનો સમય હવે પાકી ગયો છે.

એન્દ્રી તારસ્કોવસ્કીનો એક લેખ મારી પાસે છે. એ મૃત્યુ પામ્યો તે અગાઉ જ આ લેખ લખાયેલો. એની દૃષ્ટિએ સંસ્કૃતિ મિથ્યા હતી. એ દૃષ્ટિબિન્દુનો એમાં ખુલાસો કર્યો છે, રશિયાના સંદર્ભે એ વાત કરતા નથી. સમગ્ર વિશ્વની ચિંતા એમને સ્પર્શતી હતી, કારણ કે દેશ-દેશ એ તો સપાટી પરના જ વિભાગો આજે રહ્યા છે, આપણે આજે તો એક વિશ્વકુટુમ્બના સભ્યો બની ગયા છીએ.

પ્ર. : તમે કહ્યું છે કે લલિત કલાઓ માનવ આત્મા માટે વાતાવરણ રચે છે. કેવી રીતે?

ઉ. : ખરે જ. કલા માનવ આત્માનું વાતાવરણ છે. પ્રત્યેક વ્યક્તિ જીવે છે, એની ભાષા, એની કલાઓએ, નૃત્યોએ ચિત્રોએ, સંગીતે રચેલા વાતાવરણમાં જ આ બધું માનવની પોતાની અભિવ્યક્તિઓ છે. કલાઓ માનવ મનને મૂર્ત કરે છે. પ્રાકૃતિક જગતથી એ ભિન્ન છે. આઈ. એ. રિચર્ડ્ઝે કહેલું કે "કવિતા માનવ ચૈતન્યનું ઘર છે." અને એ યથાર્થ છે. હૃદયમાં ઝીલાતી કવિતા, આંખોમાં વસી જતી ચિત્રસૃષ્ટિ – કહો કે વિશ્વ આખું ચૈતન્યમાં વસે છે.

દરેક યુગમાં આપણે એક એવું ઘર બનાવીએ છીએ જેમાં દેશ-

કાલ અધીન રહીને માનવચૈતન્ય એમાં રહી શકે. તારકોવસ્કીએ શાશ્વત મૂલ્યોને સરસ રીતે આધુનિક કલ્પનસૃષ્ટિ દ્વારા નિરૂપ્યાં છે. યુગે યુગે તેથી જ કલાકારનું પુનર્સર્જન થાય, એ અપેક્ષા રહે છે. પ્રતિભાવંત કલાવિધાયક દેશ-કાલનું પુનર્વિધાન અને પુનર્સર્જન કરે એ જ તો એનું કર્તવ્ય છે. પોતાના દેશકાલ ને શાશ્વત મૂલ્યોના એણે સમીક્ષક બનવાનું છે, જાણે.

પ્ર. : 'ટેમેનોસ'નું તમે સંપાદન કરો છો. તો આ સામયિકના આદર્શો શા છે? કેટલે અંશે આ આદર્શો તમે સિદ્ધ કરી શક્યા છો?

ઉ. : ઓહ! હું ઇચ્છું કે હું એ જાણું! આ, આપણી પરિષદનું આયોજન, એને પણ અમારા આદર્શની એક સિદ્ધિરૂપે હું તો ગણું! 'ટેમેનોસ'માં પોતાના લેખો આપી સહકાર આપનારા લેખકો ઘણા છે. આજે ઉપસ્થિત રહેલા પ્રત્યેક વક્તાના લેખો એમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા છે. પુપુલ જયકર, કમલાદેવી ચટ્ટોપાધ્યાય પણ એમાં ખરાં જ. કલાઓની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરવી એ 'ટેમેનોસ'નું ધ્યેય છે. સમાજમાં મૂલ્યવ્યવસ્થાઓનો પ્રસાર કયા માર્ગે થાય છે, એ અમે ધ્યાનમાં લીધું છે. પશ્ચિમમાં આજે બૌદ્ધિકોની છેલ-વૃત્તિને કારણે કલાઓ આત્મશામક બનવાને બદલે વિનાશનાં માધ્યમ બની છે! કહો કે આત્માનું અવમૂલ્યન, વિનાશ અને અધોગતિ સર્જ્યાં છે!

પરંતુ આજે ય સદ્ભાગ્યે એવી કલા અને કલાકારો તેમજ તત્ત્વ-દર્શીઓ મોજૂદ છે જે પરંપરાગત આધ્યાત્મિક સનાતન મૂલ્યોની જિકર કરે છે, કારણ એ મૂલ્યો બદલાતાં નથી.

કલાનાં મૂળિયાં પવિત્રતાની ભોંયમાં જ નંખાયેલાં હોવાં જોઈએ. એમ જો નહીં બને તો કલા કશું સિદ્ધ નહીં કરી શકે, સિવાય કે વિશ્વની વિચ્છિન્નતા અને વિવશતા. કલાને પવિત્રતાનિરપેક્ષ ગણવામાં છેલ્લી એક શતાબ્દીથી માનવે ભૂલ કરી છે, એમ તારકોવસ્કીનો મત છે. એના જેવા રશિયન લેખકને આમ ટાંકતા મને આનંદ થાય છે. રશિયામાં આમ તો સામ્યવાદી વ્યવસ્થા હોવાથી એક પ્રકારનો તણાવ છે એમ છતાં એ શાસકો ત્યાંની પ્રજાને નાસ્તિક બનાવીને કોઈ એક પક્ષમાં ફેરવી શક્યા નથી. આ ઘટના નોંધપાત્ર ગણવી જોઈએ. પશ્ચિમમાં અમે એક ત્રુટી લેખે એમ થવા દીધું છે. અમે એક વધુ પડતો નાસ્તિક કહી શકાય તેવો સમાજ છીએ. અમારા માટે પક્ષિલતાઓમાં વહેંચાઈ જવું જાણે તદ્દન આસાન બની ગયું છે.

પ્ર. : 'ધ ગાર્ડિયન'માં થોડાક સમય અગાઉ એક પત્ર પ્રસિદ્ધ થયો હતો. ઇંગ્લેંડના રાજકવયિત્રીનું તમને પદ પ્રાપ્ત થવાની શક્યતાઓ તેમાં નિર્દેશ હતો...

ઉ. : એવો કોઈ પત્ર મને યાદ નથી પરંતુ, હું કહું કે, એવું પદ મને એનાયત કદાચ થયું હોત તો મેં એનો ઇન્કાર જ કર્યો હોત. હું આ પદની અપેક્ષા કરતી નથી. હું મારા દેશમાં કોઈની વકીલાત કરનારી વ્યક્તિ નથી! હું તો હંમેશા પત્રકારો ને વિદ્યાપીઠોનાં મૂલ્યો અંગેનો ઊહાપોહ કરનારી એક વ્યક્તિ છું.

એવા માનઅકરામની મને કોઈ ખેવના નથી. મારું કાર્યક્ષેત્ર નિશ્ચિત છે અને એમાંથી હું ફાજલ સમય મેળવી શકતી નથી. ટેડ હ્યુઝીસ એમને ગમતો હોય તો ભલે તેને સત્કારે. હું સમકાલીન બ્રિટિશ સંસ્કૃતિનું પ્રતિનિધિત્વ કરતી નથી; (મોટેથી હાસ્ય અને આંખોમાં સ્મિત) હું તો તેની સામે ઊહાપોહ કરું છું. વળી, એક બીજું પણ કારણ છે હું એ પદ માટે ક્યારે પસંદગી ન પામું, તે માટેનું! 'બોબી સેન્ડઝ' પર મેં એક કાવ્ય લખેલું. અમારી સરકારને એ ક્યારેય ન ગમે!

અનુ. **સુભાષ દવે**

(૫ સન્ડે ઑબ્ઝર્વર જુલાઈ ૨૬ના સૌજન્યથી)

સાભાર સ્વીકાર

ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, ઇન્દ્રકોટ, દોશીવાડાની પોળ, કાલુપુર, અમદાવાદ તરફથી

રમ્યાણિ વીક્ષ્ય (નિબંધ) સુરેશ જોષી, પ્રથમ આવૃત્તિ–૧૯૮૭,	મૂલ્ય : ૨૫/–
પ્રથમ પુરુષ એકવચન (નિબંધ) સુરેશ જોષી, ૧૯૮૭,	મૂલ્ય ૩૩/૫૦
દર્ભાંકુર (નિબંધ) પ્રવીણ દરજી, ૧૯૮૭	મૂલ્ય ૨૦/૫૦
અન્તરાલ (વાર્તા) હિમાંશી શેલત, ૧૯૮૭	મૂલ્ય ૧૫/૦૦
સાતમી ઋતુ (કાવ્ય) મણિલાલ પટેલ, ૧૯૮૭	મૂલ્ય ૧૯/૦૦
વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી (નવલકથા) શિરીષ પંચાલ, ૧૯૮૭	મૂલ્ય ૨૮/૦૦

ગ્રંથસમીક્ષા

લઘરો : લાભશંકરના બૌદ્ધિક વ્યાયામનું

(લઘરો : લાભશંકર ઠાકર, ૧૯૮૭, આર. આર
પૃ. ૫૭. મૂલ્ય રૂ. ૧૫)

'લઘરો'ને પ્રમાણતા પ્રાપ્ત થયેલાં કેટલાંક

: ૧ :

લાભશંકરમાં 'બૂમ કાગળમાં કોરા'થી ત.
કૃતારૂપે યદૃચ્છાનો સ્વાંગ સજીને સપાટી પરના
કરવાની જે શક્યતા ઉઘડી હતી તે 'લઘ.
કાવ્યમાં પરિણત થયા વિના જ ખર્ચાઈ ગઈ

તત્ક્ષણ સાથેનો કવિનો મુકાબલો આમ તો
કારણે સહૃદયોને વિસ્મયભર્યા આહ્લાદનો
પરંતુ લાભશંકરમાં અમુક ઘટનાનો પૂર્વનિ
ચિત્તતંત્ર હવે તો સાવ જ ઓળખાઈ ગયું છે.
બૌદ્ધિક કરામતોથી ગોઠવાયેલા આંચકા ભાવકને
ચમત્કૃત કરતા નથી.

(અ) 'લઘરો'નું મીથાફીકેશન અને ડીમીથાફીકેશન બૌદ્ધિક વ્યાયામની નીપજ છે. આ વાતને સમજવી હોય તો લઘરાના મૂળ સુધી જવું પડે. લઘરાનું મૂળ 'મારા નામને દરવાજે'ની તદ્દવિષયક પાંચ રચનાઓમાં છે એ પછી 'ખૂમ કાગળમાં કોરા માં બાજી બે રચનાઓ મળે છે. અહીં સુધી કવિના મનમાં લઘરાની મીથ રચવાની કોઈ સભાનતા જણાતી નથી. પણ પછીથી લઘરાના પાત્રનો મહિમા થવા લાગતા કવિમાં એને મીથીફાય અને ડીમીથીફાય કરવાનો તરંગ જાગે છે. હું આને તરંગ એટલા માટે કહું છું કે, મીથ ડીમીથીફાય ત્યારે જ થાય જ્યારે મીથ રચતા કવિના 'દર્શન'મ ધરમૂળથી પરિવર્તન આવ્યું હોય, કવિની સંવિત્તિમાં મોટી કટોકટી સર્જાતા કવિના જીવન-જગત તરફના અભિગમમાં મૂળભૂત ફેરફારો થયા હોય. એ સિવાય ડીમીથીફીકેશન સંભવતું જ નથી. અને સંભવે તો તે કેવળ બૌદ્ધિક વ્યાયામ બની રહે.

આ દૃષ્ટિએ જોતાં 'મારા નામને દરવાજે'માં 'કવિવર નથી થયો તું રે! શીદને ગુમાનમાં ઘૂમે?' પંક્તિઓમાં લઘરાના મીથીફીકેશનના આરંભે જ કવિએ લઘરાને ડીઝઓન કર્યો છે. એ જ સૂર 'લઘરો'ના 'આઈ એમ ધ અધર' નામના પંદરમા ખંડમાં કહેવાયેલી સ્લીટમાં પુનરુક્ત થયો છે. સ્પષ્ટ છે કે લઘરાના ઉદ્દભવથી અંતકાળ સુધી કવિનો લઘરા તરફનો અભિગમ એકસરખો જ રહ્યો છે. જે મીથીફીકેશન અને ડીમીથીફીકેશનની પ્રક્રિયામાં અનિવાર્યરૂપે આવતા વળાંકબિંદુનો અભાવ સૂચવે છે. આમ લઘરાના મીથીફીકેશન અને ડીમીથીફીકેશનની સમગ્ર પ્રક્રિયા દરમ્યાન કવિની સંવિત્તિમાં કોઈ મોટી કટોકટી સર્જાઈ હોય અને તેથી કવિનું દર્શન તથા જીવન-જગત તરફનો અભિગમ બદલાઈ ગયો હોય અને એ કારણે લઘરા તરફનો અભિગમ પણ બદલાઈ જતા લઘરાની મીથનું વિઘટન થતું હોય એવું કશુંય અહીં બનતું નથી. આમ 'લઘરો'ના ડીમીથીફીકેશનનું કોઈ જસ્ટીફીકેશન જ કવિ પાસે નથી.

(બ) 'લઘરો' ૩૧ ખંડમાં વિસ્તરતી રચના છે. એમાં ચાર અવસ્થાઓ પરખાય છે : અકર્મક કર્મદશા (૧–૭), અબુધ બોધદશા (૮–૧૩), વિચ્છેદ દશા (૧૪–૧૬) અને વિલય દશા (૧૭–૩૧). આ ચારેય અવસ્થાઓ અનેક સ્થિત્યંતરોથી રચાયેલી છે. એનું થીમેટિક સ્ટ્રકચર તપાસતાં એમાં તર્કના અંકોડા ભેરવી ભેરવીને અવસ્થાઓને ગાંઠી દીધાનું પ્રતીત થાય છે. એમાં સાયાસ ભાવાન્તરણો, ભાવસાંધાઓ અને ભાવસરકણીઓ છે. 'લઘરો'ના ભાવવિધાનની પ્રક્રિયા કવિતાના આંતરવલણોથી કે અંતઃસૂત્રથી સંચલિત થતી નથી. દા. ત.

ગ્રંથસમીક્ષા

લઘરો : લાભશંકરના બૌદ્ધિક વ્યાયામનું પ્રસ્વેદબિંદુ

(લઘરો : લાભશંકર ઠાકર, ૧૯૮૭, આર. આર. શેઠની કું., અમદાવાદ, પૃ. ૫૭. મૂલ્ય રૂ. ૧૫)

'લઘરો'ને પ્રમાણુતા પ્રાપ્ત થયેલાં કેટલાંક નિરીક્ષણો આ પ્રમાણે છે :

: ૧ :

લાભશંકરમાં 'બૂમ કાગળમાં કોરા'થી તત્ક્ષણને વેધાટભરી વિધાનાત્મકતારૂપે યદચ્છાનો સ્વાંગ સજીને સપાટી પરના નર્યા બૌદ્ધિક સ્તરેથી રજૂ કરવાની જે શક્યતા ઉઘડી હતી તે 'લઘરો'માં તમામ કુંઠાઓ સાથે કાવ્યમાં પરિણત થયા વિના જ ખર્ચાઈ ગઈ છે.

તત્ક્ષણ સાથેનો કવિનો મુકાબલો આમ તો અભિવ્યક્તિની અનવદ્યતાને કારણે સહૃદયોને વિસ્મયભર્યા આહ્લાદનો અનુભવ કરાવતો હોય છે. પરંતુ લાભશંકરમાં અમુક ઘટનાનો પૂર્વનિશ્ચિત પ્રતિભાવ પાડનારું ચિત્તતંત્ર હવે તો સાવ જ ઓળખાઈ ગયું છે. અનવદ્યતાની અવેજીમાં બૌદ્ધિક કરામતોથી ગોઠવાયેલા આંચકા ભાવકને ચમકાવે છે જરૂર, પણ ચમત્કૃત કરતા નથી.

(અ) 'લઘરો'નું મીથીફીકેશન અને ડીમીથીફીકેશન બૌદ્ધિક વ્યાયામની નીપજ છે. આ વાતને સમજવી હોય તો લઘરાના મૂળ સુધી જવું પડે. લઘરાનું મૂળ 'મારા નામને દરવાજે'ની તદ્‌વિષયક પાંચ રચનાઓમાં છે એ પછી 'બૂમ કાગળમાં કોરા'માં બીજી બે રચનાઓ મળે છે. અહીં સુધી કવિના મનમાં લઘરાની મીથ રચવાની કોઈ સભાનતા જણાતી નથી. પણ પછીથી લઘરાના પાત્રનો મહિમા થવા લાગતા કવિમાં એને મીથીફાય અને ડીમીથીફાય કરવાનો તરંગ જાગે છે. હું આને તરંગ એટલા માટે કહું છું કે, મીથ ડીમીથીફાય ત્યારે જ થાય જ્યારે મીથ રચતા કવિના 'દર્શન'મ ધરમૂળથી પરિવર્તન આવ્યું હોય, કવિની સંવિત્તિમાં મોટી કટોકટી સર્જાતા કવિના જીવન-જગત તરફના અભિગમમાં મૂળભૂત ફેરફારો થયા હોય. એ સિવાય ડીમીથીફીકેશન સંભવતું જ નથી. અને સંભવે તો તે કેવળ બૌદ્ધિક વ્યાયામ બની રહે.

આ દૃષ્ટિએ જોતાં 'મારા નામને દરવાજે'માં 'કવિવર નથી થયો તું રે ! શીદને ગુમાનમાં ઘૂમે ?' પંક્તિઓમાં લઘરાના મીથીફીકેશનના આરંભે જ કવિએ લઘરાને ડીઝએન કર્યો છે. એ જ સૂર 'લઘરો'ના 'આઈ એમ ધ અધર' નામના પંદરમા ખંડમાં કહેવાયેલી સ્ટ્રીટમાં પુનરુક્ત થયો છે. સ્પષ્ટ છે કે લઘરાના ઉદ્‌ભવથી અંતકાળ સુધી કવિનો લઘરા તરફનો અભિગમ એકસરખો જ રહ્યો છે. જે મીથીફીકેશન અને ડીમીથીફીકેશનની પ્રક્રિયામાં અનિવાર્યરૂપે આવતા વળાંકબિંદુનો અભાવ સૂચવે છે. આમ લઘરાના મીથીફીકેશન અને ડીમીથીફીકેશનની સમગ્ર પ્રક્રિયા દરમ્યાન કવિની સંવિત્તિમાં કોઈ મોટી કટોકટી સર્જાઈ હોય અને તેથી કવિનું દર્શન તથા જીવન-જગત તરફનો અભિગમ બદલાઈ ગયો હોય અને એ કારણે લઘરા તરફનો અભિગમ પણ બદલાઈ જતા લઘરાની મીથનું વિઘટન થતું હોય એવું કશુંય અહીં બનતું નથી. આમ 'લઘરો'ના ડીમીથીફીકેશનનું કોઈ જસ્ટીફીકેશન જ કવિ પાસે નથી.

(બ) 'લઘરો' ૩૧ ખંડમાં વિસ્તરતી રચના છે. એમાં ચાર અવસ્થાઓ પરખાય છે : અકર્મક કર્મદશા (૧–૭), અબુધ બોધદશા (૮–૧૩), વિચ્છેદ દશા (૧૪–૧૬) અને વિલય દશા (૧૭–૩૧). આ ચારેય અવસ્થાઓ અનેક સ્થિત્યંતરોથી રચાયેલી છે. એનું થીમેટિક સ્ટ્રકચર તપાસતાં એમાં તર્કના અંકોડા ભેરવી ભેરવીને અવસ્થાઓને ગાંઠી દીધાનું પ્રતીત થાય છે. એમાં સાયાસ ભાવાન્તરણો, ભાવસાંધાઓ અને ભાવસરકણીઓ છે. 'લઘરો'ના ભાવવિધાનની પ્રક્રિયા કવિતાના આંતરવલણોથી કે અંતઃસૂત્રથી સંચલિત થતી નથી. દા. ત.

લઘરાનું વિઘટન વર્ણવતો ૩૧મો ખંડ જુઓ :

કાન ઉતારી લઉં છું લઘરાનો કાગળનો
આખ્ ખેંચી લઉં છું બહાર કોડીની,
હાથ ખરી પડ્યો ખટ્
પગ ખસી પડ્યો પટ્—
પટકાતી લઘરાની મિથ—
તાકી રહું છું વિથ—
નો, નૉટ વિથ—,
વિધાઉટ—

લઘરા જેવી હસ્તીનું જે વિઘટન કહેવાયું છે તે કવિએ દાવો કર્યો છે એવા એના જીવલેણ અસ્તિત્વ ભાર સાથે તુલ્યબળ ન રચતું હોવાથી તકલાદી, બનાવટી અને તર્કજન્ય લાગે છે.

એ જ રીતે ૩૦મો ખંડ જુઓ :

હું જ તને ટીપું છું.
હથોડાથી,
ઢીમ !

અહીં લઘરાનો—ઉચ્છેદ—ખાતમો કહેવાયો છે. પરંતુ જો આટલી સહેલાઈથી અર્થાત્ હથોડાથી જ લઘરો ખતમ થઈ શકતો હોત તો પછી કવિએ આટલી બધી વેદના શા માટે કથી (વેઠી નહીં, કથી, હા કથી.) એવો પ્રશ્ન થાય છે. અહીં કવિએ લઘરાને પતાવી દેવાનો પાંચવીસુન્યાય જેવો સ્થૂળ તોડ કાઢ્યો છે. અસ્તિત્વની પ્રતિસ્પર્ધિની આવી હસ્તીનું વિલોપન જે સૂક્ષ્મતા અને સંવેદનશીલતાના સ્તરે રચાવું જોઈતું હતું તે રચવાનું કૌવત કવિ ગુમાવી બેઠા છે. આથી અહીં હથોડાછાપ તાર્કિકતાને કવિએ કામે વળગાડી દીધી છે.

(क) લઘરાના ચરિત્રનો વિચાર કરતા એ પ્રતિ-નાયકનાં લક્ષણો ધરાવતો પ્રતીત થાય છે. પણ ઉપર કહ્યું તેમ એના સર્જન પાછળ કોઈ આંતરિક કરોકટી પડી હોય એવું લાગતું નથી. બદલે એનું કાઠું કવિની બૌદ્ધિકતાએ ઘડ્યું છે. એ તર્ક, વિચાર અને તરંગથી સંચાલિત થતો પમાય છે. લાભશંકરની બૌદ્ધિક પકડથી નિયંત્રિત થતી આ ચાલને કારણે લઘરો મીથીફીકેશનથી ડીમીથીફીકેશન સુધીની સમગ્ર પ્રક્રિયામાં કવિના સોગઠા જેવો ભાસે છે. એમાં પ્રમાણભૂતતા અને જીવંતતા પ્રકટતાં નથી. ભાવકની સંવેદના સાથે અનુસંધાન થતું નથી, વળી એમાં શબ્દ રમતો અને બૌદ્ધિક કરામતોથી ઉપજાવેલા ઠેકડી અને ઉપહાસરૂપ અપ-હાસ્ય છે. આથી લઘરો એના સર્જકે માન્યું છે તેવું

ટ્રેજિ-કોમીક પાત્ર નહીં પરંતુ ખેતરમાંના ચાડિયા જેવું કે કુંભકરણના પૂતળા જેવું ઠઠ્ઠાચિત્ર જ બની રહ્યું છે.

(છ) લઘરાના વ્યક્તિત્વ સંદર્ભે જ અહીં રસના સ્વરૂપ અને સંયોજનને પરખી શકાય એમ છે. 'લઘરો'માં હાસ્ય છે. આ હાસ્ય પ્રાસરમતો, શબ્દ-રમતો, અર્થવ્યત્યયો, શબ્દાર્થભંજનો, તુક્કાઓ, તરંગો અને વિકલ્પોની ભુલ-ભુલામણીઓ સમા બૌદ્ધિક વ્યાયામનું ફળ છે. એમાં ઉપહાસ અને ઠેકડીની એવી તો પ્રચુરતા છે કે એ અપ-હાસ્ય પ્રતીત થાય છે. એ એના સર્જકે માન્યું છે તેમ દુર્હાસ–બ્લેક હ્યુમર–નથી. કેમ કે એનું પર્યવસાન કરુણમાં થતું નથી.

આગળ નિર્દેશ્યું તેમ આ કૃતિ અધર સેલ્ફ સાથેના જીવલેણ મુકાબલા-માંથી આવી નથી. એનો જનકહેતુ કવિની ચૈતસિક દુર્ઘટના નથી. કવિ માને છે તેવી કોઈ મેટફીઝીકલ કૉન્ફ્લિક્ટની ગવાહી 'લઘરો'ના સંવિધાન, ચરિત્ર, અભિવ્યક્તિ કે ભાષા આપતા નથી. 'લઘરો'નું હાસ્ય કેવળ બૌદ્ધિક સ્તરે જ ખોટકઈ-ખર્ચાઈ જાય છે, આથી એમાં દુર્હાસ–બ્લેક હ્યુમર–નહીં પણ ફાર્સ છે, કરુણમાં પર્યવસિત ન થતું અપ-હાસ્ય છે.

: ૩ :

'લઘરો'નો કથક 'કવિનો હું' છે. અને તે રોષભરી તિર્યક્તાથી વર્ણવે છે. લઘરો કવિના ઉપહાસ અને ઠેકડીનું પાત્ર બને છે કવિને પણ એમાં એટલો રસ પડે છે કે જેથી આખી વાત જ બિનંગત બની જાય છે. એમાં આત્મખોજમાંથી પ્રકટતી આત્મનિંદાની કશીય પ્રચ્છન્ન વેદના રહેતી નથી. એટલે લાભશંકરની અધર સેલ્ફની નહીં પણ ઇતરજનની વાત ચાલતી હોય એમ લાગે છે. કથક (કવિનો હું) અને કથ્ય (લઘરો) વચ્ચે પ્રવર્તતી બિનં-ગતતા લઘરો કવિનો અંશ હોવાની પ્રતીતિ રચવામાં બાધક બની છે અથી જ લઘરાના તમામ ઉપહાસો–ઠેકડીઓ ઉપહાસમાં જ વણસી જાય છે એ કરુણ-માં પર્યવસિત થતા નથી. આ પ્રકારની રચનામાં કથક અને કથ્ય વચ્ચેની ખાઈને કારણે બંધાતું કૃતિનું નબળું ધારણાબંદુ રચનારીતિની મોટી નબળાઈ બની રહે છે. રસનિષ્પત્તિના પ્રશ્નો પણ આવી રચનાઓમાં આ કારણે જ ઊભા થતા હોય છે.

'લઘરો'માં સત્યનારાયણની કથાશૈલી, સીનેમેટોગ્રાફી, ઉપદેશ–પ્રવચન અને ઈન્ટીરીયર ડાયલોગ જેવી અનેક રચનારીતિઓ યોજાઈ છે એમાં ઘણી વાર જક્સ્ટાપોઝીશન્સ રચાયાં છે. પણ એ પુંસક લાગતા નથી. દા. ત. પ્રથમ ખંડ "પણ લઘરો ઊભો છે ને અ-ડગ છે રે લોલ"માં સત્યનારાયણની કથાશૈલી

યોજાઈ છે. પણ એ કથનરીતિ સાથે જોડાયેલા આપણા વ્યતીત ને સાંપ્રત ધાર્મિક, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક સંદર્ભો અને પરિવેશને નજરઅંદાજ કરી એને કેવળ ઉપહાસ-ટેકડી ઉડાવવારૂપ ઉપરછલ્લો ને બલકે વિપર્યય સાધવામાં જ ખર્ચી નાંખી છે. આથી એમાં કથનરીતિ વડે કથયિતવ્યનું રૂપાંતરણ સાધવાનું સામર્થ્ય અનુભવાતું નથી.

'લઘરો'માં કવિએ મુખવટાની જેમ પહેરેલો તિર્યક્ આવેશ વારંવાર જલ્પનમાં સરી જાય છે. એમાં કાચાં કથનો રૂપે ઢોળાઈ ગયેલાં દર્શન-ચિંતન-વિચારમુખર ને વિશૃંખલ લાગે છે. ભાવવિધાન માટે અપેક્ષિત ઍસ્થેટીક ડીસ્ટન્સ લાભશંકરમાં વારંવાર લોપાતું જતું અનુભવાય છે. પરબ જાન્યુ. '૮૮માં પ્રકાશિત "I am only a pipe"માંથી ફલિત થતો લાભશંકરનો લેખન તરફનો અભિગમ આ સંદર્ભે સૂચક બની રહે છે.

I am only a pipe through which
Words flow.

આ અવ્યક્ત, અગોચર કે અનિર્વચનીય પરના ભાષા આક્રમણનો કોઈ ઢંઢેરો નહીં, પરંતુ રૂપનિર્માણની જવાબદારીમાંથી છટકી જવાની તદબીર પ્રતીત થાય છે.

: ૪ :

'લઘરો'માં ઓઢી લીધેલા તિર્યક્ આવેશ તથા બૌદ્ધિક વ્યાયામને કારણે ભાષા સાથે પુસક કન્ફ્રન્ટેશન થતું નથી. લાભશંકર એ વાત વીસરી જતા લાગે છે : (૧) કવિતા વ્યંજનાની–અન્ડરસ્ટેટમેન્ટની–કળા છે. (૨) ભાષા સાથે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ જોડાયેલો જ હોય છે.

લાભશંકરની પ્રથમ નબળાઈ વિશે એમની પ્રથિતપ્રશસ્ત રચના 'તડકો' સંદર્ભે શ્રી સુરેશ જોષીએ 'નવોન્મેષ'ની પ્રસ્તાવનામાં નોંધ્યું છે કે, "પણ કદીક કવિ પોતાનું કથયિતવ્ય કે પોતાનો અભિગમ ઉઘાડાં પડી જવા દે છે. 'જાણે છે. ? આ સાચ જૂઠને સંભોગે છે ? — ને અંધકારની યોનિમાંથી સરકે છે આ તડકો ?" (પૃ. ૧૫) લાભશંકરની નબળાઈ ઉત્તરોત્તર વકરતી ગયેલી પ્રતીત થાય છે. 'લઘરો'ના ૮થી ૩૧ ખંડમાં તો એનું પ્રમાણ અસહ્ય બની ગયું છે.

લાભશંકરની બીજી નબળાઈ ભાષાપોત તપાસતાં ખુલ્લી પડી જાય છે. વર્ણ–પદ–અર્થ–વાક્ય–ઉક્તિ–કથનરીત્ય અને વિવિધ ભાષાસ્તરો સાથે જોડાયેલા દેશ, કાળ, સંસ્કૃતિના સાહચર્યો અને વર્ણભાર–અર્થભાર પરત્વેની બધિરતા

એવંદૃ

અને યદચ્છા 'લઘરો'ની ભાષાના પોતને દ્વાધારંગું, પાતળું ને વેરવિખેર બનાવી દે છે. લાભશંકરની ચવાઈ ગયેલી શબ્દરમતો, પ્રાસલુબ્ધતા, શબ્દાર્થભંજનો અને અર્થવ્યત્યયોની પણ હવે તો ઘરેડ બંધાઈ ગઈ છે. કાવ્યભાષાના નિર્માણ માટે અપેક્ષિત ધૃતિનો અભાવ 'લઘરો'ની ભાષાને આમળા ચડાવેલાં વિધાનો અને ભાષાસંકરણોથી ઘોંઘાટિયા, સપાટ અને વિરૂપ બનાવી દે છે. અહીં આવતા ગુજરેજીનાં સંકરણો વિરૂપ લાગે છે. દા. ત. 'લઘરો'નો ૨૫ મો ખંડ જુઓ :

યૂ બૂલ !
ડોન્ટ કોલેપ્સ
ઓન
માય —

પતાસા જેવી ઊંઘ.

અહીં ઘૃણામિશ્રિત રોષની અભિવ્યક્તિ એવી ભાષામાં થઈ છે કે જેથી એ ભાવકમાં પ્રસ્તુતભાવનું પ્રત્યાયન કરવાને બદલે ઉપહાસરૂપ વિપરીત ચિત્તવૃત્તિ પ્રેરે છે. લાભશંકરમાં શબ્દ પરખવાની ઇન્દ્રિય વારંવાર ખોટકાઈ જતી હોય એવી પ્રતીતિ એમની આરંભકાળની રચનાઓથી જ થતી રહી છે. શબ્દનો નાદ, એની સાથે જોડાયેલો પરિવેશ અને એનો સાંસ્કૃતિક-ભાષિક સંદર્ભ પરખવામાં લાભશંકરના કાન સરવા રહ્યા નથી. દા. ત. એમની 'તડકો' નામની જ બીજી પ્રસિદ્ધ રચનાની નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

સવારનો શબનમ સાગરને
તળિયે જઈને અડકું.

અહીં 'શબનમ' શબ્દ રચનામાં યોજાયેલી ભાષાના બ્લડગ્રૂપ સાથે કોઈ રીતે ય મેચ થતો નથી. એ કેવળ કવિની વર્ણાનુવૃત્તિની લુબ્ધતાને કારણે જ ઘૂસી ગયો છે. આથી એ ભાષાના સમગ્ર પોતમાં આગંતુક પ્રતીત થાય છે. લાભશંકરની આ નબળાઈ પણ ઉત્તરોત્તર વકરતી જ ગઈ છે.

: ૫ :

આમ 'લઘરો' શ્રી લાભશંકરના બૌદ્ધિક વ્યાયામનું પ્રસ્વેદબિંદુ પ્રતીત થાય છે. એ કવિની યાત્રાનો સ્થૂળ, ઘોંઘાટભર્યો ને વિશૃંખલ નકશો છે. એમાં કાવ્યાર્થ રચવાની બાબતમાં કશું કે થયું નથી, એમ તો ન કહેવાય. બલ્કે ભાવિ કવિ માટે એમાં કાચી સામગ્રીનો ગંજ ખડકાયેલો છે. લાભશંકરનું આ વિફળ

આવતી ગુજરાતી કવિતાએ કઈ દિશાઓમાં કઈ રીતે ન જવું એનો સ્પષ્ટ બોધ પણ આપે છે, અહીં કાવ્યાર્થનું પોત તો રચાય છે પણ તે શિથિલ, પાતળું અને દાધારંગી છે. કોઈ એને જ આ કાવ્યની વિશેષ ઉપલબ્ધિ ગણાવે તો એને એવી છૂટ છે.

—અજિત ઠાકોર

સુમન શાહની 'ખડકી'—

('ખડકી' (નવલકથા): સુમન શાહ; ૧૯૮૭ પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ-૧, પૃ. ૮+૨૬૦ મૂલ્ય, રૂપિયા પચાસ).

'ખડકી' વાંચી રહ્યા પછી વૈયક્તિક જીવનની નિઃસહાયતાનો કરુણ અનુભવ ભીંજવતો રહે છે. નવલકથાકલાનાં કશાં ચાલુ કે અસ્પૃશ્ય તત્ત્વોથી 'ખડકી' અભડાઈ નથી. ઘટનાને વર્ણનો વડે ઓગાળી દેવાનું, નકરી વાસ્તવિકતાને કળા પદાર્થમાં ઢાલવી દેવાનું લેખકનું વલણ પ્રથમ પહેલું ધ્યાનમાં આવે છે. સાવ સાદી સરળ ભાષામાં સંકુલતા આણવાનું સર્જકબળ વાચકને વિસ્મિત કરે એવું છે.

વડોદરા પાસેના ટાઉનનો વતની સોહન પરીખ એક કંપનીનો પી આર ઓ છે. કમ્પનીના કામે અમદાવાદ આવીને કશાક ઉત્સાહમાં લીવ ભોગવવા ઉત્સુક બનેલા, ક્યાં જવું — શું કરવુંની અવઢવમાં ઉલઝેલા રૂપાળા-હીમેન સોહનને અમદાવાદથી વડોદરા જતી સાંજની બસમાં એક સીટ પર બેઠેલી દામિની ગિદવાનીનો ભેટો થઈ જાય છે. પણ એ પ્રેમમાં પડતા નથી. પ્રેમ વિશેની એમની સમજણ પાકી લાગે છે. જિન્દગીનો કઠોર ચ્હેરો બંનેએ જોયો છે, કૃતિમાં આ પ્રતીતિ પછી વ્યથા કરે છે. ઉદેપુરની વતની દામિની સિંધી પિતા અને ગુજરાતી માતાની લાડકી દીકરી છે. હિન્દી સાથે એમ.એ. થયેલી, વડોદરાના સિંધી સૂરજમલની છેતરપિંડીનો ભોગ બનેલી દામિની દેખાય છે એટલી દયનીય નથી. નપુંસક સૂરજમલની પત્ની બનીને એ ઘણું શીખી ચૂકી છે, એ ભોળી નથી. ઉપેક્ષા કે શોષણની સામે બંડ પોકારીને જુદી રહેવામાં એની પક્કાઈ પમાય છે. એ જેવી નથી એવી લોકો એને ધારે છે ત્યારે વટથી વંઠી જવા અમદાવાદ નીકળેલી દામિનીને દિવસના નિષ્ફળ રઝળપાટ પછી બસમાં સોહન મળે છે. ને એમ ખડકી ખૂલે છે... દામિની આરંભે જ હિંમત, જીવનશક્તિ અને જીવી લેવાની સમજણનો પરિચય કરાવે છે. દામિની ગુજરાતી નવલકથાઓની ઘણીખરી નાયિકાઓ જેવી પોમલી, પોચકી કે વેદિયણ નથી.

એ રીતે, અજાણ્યા પુરુષના સ્પર્શને સીટમાં લ્હોળી થઈને ઝંખતી ને છેવટે પરાઈ હથેલીઓને પોતાની કરવા પસવારતી અજાણી યુવતીના આવા અગ્રેસીવ વર્તનને પૂરી શંકા-સાવધાનીથી જોતો, અંદરથી સાબદો રહેવા છતાં એ બધું માણવા મક્કમ બનેલો સોહન પરીખ પણ કાચી માટીનો નથી. એ પણ પૂરી માયા છે. ગુજરાતી નવલકથાના સરેરાશ નાયકો જેવો એ ઘેલો, ભાવુક કે સામે છેડે શુષ્ક બૌદ્ધિકતા ઓઢી લેનારો આદમી નથી. એ નક્કરા, નર્યો માણસ છે. એટલે અહીં રોમેન્ટિક પ્રેમ નથી. અહીં તો છે શરીર, જરૂરત, જીવન અને ક્ષણેક્ષણની વાસ્તવિકતા, તનમનની છટપટાહટ આમાં નિયતિ પણ ભળે છે. એટલે પછી પ્રગટતી કરુણતા અંગતતમ બનીને પીડે છે. બંને પાત્રો ધીમે ધીમે સંકુલતામાં મુકાય છે. 'ખડકી' પરિમાણો ઉમેરતી આગળ વધે છે.

જેને આપણે સામાજિક મૂલ્યો કહીએ છીએ એ મૂલ્યો આપણા વૈયક્તિક જીવનના સંદર્ભમાં કશું લેખે લાગતાં ન હોવાથી નિરર્થક બની રહે છે. સમાજ અને મૂલ્યોની વચ્ચે ઝૂઝતા આપણને આપણા પૂરતાં ય કશાં નિજી મૂલ્યો નીપજાવી શકતા નથી.

દામિની અને સોહન આપણને આ દિશામાં વાળે છે. એમનું જીવન એવી ટોચ પર પહોંચીને ગૂંગળાય છે, ગૂંચવાય છે. જ્યાં જે છે એને નિઃસહાય બનીને સ્વીકારી લેવાની ફરજ પડે છે. એને જ આશ્વાસન કે આધાર માનીને જીવવાની કરુણતા નિયતિને નામે આપણે વેઠવાની રહે છે. 'ખડકી' આવા સંદર્ભોમાં ટ્રેજિક નોવેલ છે.

'ખડકી'માં કુલ્લે સાત આઠ દિવસની જ વારતા છે. બસમાં મળ્યાં એ જ રાતે સોહન દામિની ટેક્સી કરીને વતનમાં આવે છે. શબ્દોની આપલે વગર બંને એકબીજાને અનુભવતાં થયેલાં એ ખડકીમાંના મકાનની મેડીએ વાતો કરે છે...એકબીજામાં ઓગળી ભળી જાય છે. બીજે દિવસે દામિની બેગ ત્યાં જ રાખી વડોદરે જાય છે. રાતે આવતી નથી. સોહન દ્વિધાભાવ છતાં ઝૂરે છે. દામિનીને ભીતર સુધી અનુભવવા ઝૂરે છે. બીજે દિવસે એ દામિની માટે વડોદરા જાય છે. અંતે બંને મેડીમાં મળે છે, બે ત્રણ રાતો પાછી સાથે વીતે છે, દિવસો પણ. ભોગવવાની સહજ વૃત્તિને એ ટાળી શકતાં નથી. એકબીજાના ભૂતકાળની કડવી કરુણ વાતો, ભાર વગર, ભાવ સાથે કહેવાય છે. થોડાં આંસુ થોડી ગમગીની, અંતે બધું મેડીની સંભોગ રાત્રિઓમાં ડૂબી જાય છે. આ બધું સફાઈદાર કથનમાં ઊંડે ને ઊંડે ઉતરે એમ ખૂલીને, ખોલીને કશીય ઘેલછા કે

આજની ગુજરાતી કવિતાએ કઈ દિશાઓમાં કઈ રીતે ન જવું એનો સ્પષ્ટ બોધ પણ આપે છે, અહીં કાવ્યાર્થનું પોત તો રચાય છે પણ તે શિથિલ, પાતળું અને દાધારંગી છે. કોઈ એને જ આ કાવ્યની વિશેષ ઉપલબ્ધિ ગણાવે તો એને એવી છૂટ છે.

—અજિત ઠાકોર

સુમન શાહની 'ખડકી'—

('ખડકી' (નવલકથા) : સુમન શાહ; ૧૯૮૭ પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ-૧, પૃ. ૮+૨૬૦ મૂલ્ય, રૂપિયા પચાસ).

'ખડકી' વાંચી રહ્યા પછી વૈયક્તિક જીવનની નિઃસહાયતાનો કરુણ અનુભવ ભીંજવતો રહે છે. નવલકથાકલાનાં કશાં ચાલુ કે અસ્પૃશ્ય તત્ત્વોથી 'ખડકી' અભડાઈ નથી. ઘટનાને વર્ણનો વડે ઓગાળી દેવાનું, નકરી વાસ્તવિકતાને કળા પદાર્થમાં ઢાળવી દેવાનું લેખકનું વલણ પ્રથમ પહેલું ધ્યાનમાં આવે છે. સાવ સાદી સરળ ભાષામાં સંકુલતા આણવાનું સર્જકબળ વાચકને વિસ્મિત કરે એવું છે.

વડોદરા પાસેના ટાઉનનો વતની સોહન પરીખ એક કંપનીનો પી આર ઓ છે. કમ્પનીના કામે અમદાવાદ આવીને કશાક ઉત્સાહમાં લીવ ભોગવવા ઉત્સુક બનેલા, ક્યાં જવું — શું કરવુંની અવઢવમાં ઉલઝેલા રૂપાળા-હીમેન સોહનને અમદાવાદથી વડોદરા જતી સાંજની બસમાં એક સીટ પર બેઠેલી દામિની ગિદવાનીનો ભેટો થઈ જાય છે. પણ એ પ્રેમમાં પડતા નથી. પ્રેમ વિશેની એમની સમજણ પાકી લાગે છે. જિન્દગીનો કઠોર ચ્હેરો બંનેએ જોયો છે, કૃતિમાં આ પ્રતીતિ પછી વ્યથા કરે છે. ઉદેપુરની વતની દામિની સિંધી પિતા અને ગુજરાતી માતાની લાડકી દીકરી છે. હિન્દી સાથે એમ.એ. થયેલી, વડોદરાના સિંધી સૂરજમલની છેતરપિંડીનો ભોગ બનેલી દામિની દેખાય છે એટલી દયનીય નથી. નપુંસક સૂરજમલની પત્ની બનીને એ ઘણું શીખી ચૂકી છે, એ ભોળી નથી. ઉપેક્ષા કે શોષણની સામે બંડ પોકારીને જુદી રહેવામાં એની પક્કાઈ પમાય છે. એ જેવી નથી એવી લોકો એને ધારે છે ત્યારે વટથી વંઠી જવા અમદાવાદ નીકળેલી દામિનીને દિવસના નિષ્ફળ રઝળપાટ પછી બસમાં સોહન મળે છે. ને એમ ખડકી ખૂલે છે... દામિની આરંભે જ હિંમત, જીવનશક્તિ અને જીવી લેવાની સમજણનો પરિચય કરાવે છે. દામિની ગુજરાતી નવલકથાઓની ઘણીખરી નાયિકાઓ જેવી પોમલી, પોચકી કે વેદિયણ નથી.

એ રીતે, અજાણ્યા પુરુષના સ્પર્શને સીટમાં ખ્હોળી થઈને ઝંખતી ને છેવટે પરાઈ હથેલીઓને પોતાની કરવા પસવારતી અજાણી યુવતીના આવા અગ્રેસીવ વર્તનને પૂરી શંકા-સાવધાનીથી જોતો, અંદરથી સાબદો રહેવા છતાં એ બધું માણવા મક્કમ બનેલો સોહન પરીખ પણ કાચી માટીનો નથી. એ પણ પૂરી માયા છે. ગુજરાતી નવલકથાના સરેરાશ નાયકો જેવો એ ઘેલો, ભાવુક કે સામે છેડે શુષ્ક બૌદ્ધિકતા ઓઢી લેનારો આદમી નથી. એ નક્કર, નર્યો માણસ છે. એટલે અહીં રોમેન્ટિક પ્રેમ નથી. અહીં તો છે શરીર, જરૂરત, જીવન અને ક્ષણેક્ષણની વાસ્તવિકતા, તનમનની છટપટાહટ આમાં નિયતિ પણ ભળે છે. એટલે પછી પ્રગટતી કરુણતા અંગતતમ બનીને પીડે છે. બંને પાત્રો ધીમે ધીમે સંકુલતામાં મુકાય છે. 'ખડકી' પરિમાણો ઉમેરતી આગળ વધે છે.

જેને આપણે સામાજિક મૂલ્યો કહીએ છીએ એ મૂલ્યો આપણા વૈયક્તિક જીવનના સંદર્ભમાં કશું લેખે લાગતાં ન હોવાથી નિરર્થક બની રહે છે. સમાજ અને મૂલ્યોની વચ્ચે ઝૂઝતા આપણને આપણા પૂરતાં ય કશાં નિજી મૂલ્યો નીપજાવી શકતા નથી.

દામિની અને સોહન આપણને આ દિશામાં વાળે છે. એમનું જીવન એવી ટોચ પર પહોંચીને ગૂંગળાય છે, ગૂંચવાય છે. જ્યાં જે છે એને નિઃસહાય બનીને સ્વીકારી લેવાની ફરજ પડે છે. એને જ આશ્વાસન કે આધાર માનીને જીવવાની કરુણતા નિયતિને નામે આપણે વેઠવાની રહે છે. 'ખડકી' આવા સંદર્ભોમાં ટ્રેજિક નૉવેલ છે.

'ખડકી'માં કુલ્લે સાત આઠ દિવસની જ વારતા છે. બસમાં મળ્યાં એ જ રાતે સોહન દામિની ટેક્સી કરીને વતનમાં આવે છે. શબ્દોની આપલે વગર બંને એકબીજાને અનુભવતાં થયેલાં એ ખડકીમાંના મકાનની મેડીએ વાતો કરે છે...એકબીજામાં ઓગળી ભળી જાય છે. બીજે દિવસે દામિની બેગ ત્યાં જ રાખી વડોદરે જાય છે. રાતે આવતી નથી. સોહન દ્વિધાભાવ છતાં ઝૂરે છે. દામિનીને ભીતર સુધી અનુભવવા ઝૂરે છે. બીજે દિવસે એ દામિની માટે વડોદરા જાય છે. અંતે બંને મેડીમાં મળે છે, બે ત્રણ રાતો પાછી સાથે વીતે છે, દિવસો પણ. ભોગવવાની સહજ વૃત્તિને એ ટાળી શકતાં નથી. એકબીજાના ભૂતકાળની કડવી કરુણ વાતો, ભાર વગર, ભાવ સાથે કહેવાય છે. થોડાં આંસુ થોડી ગમગીની, અંતે બધું મેડીની સંભોગ રાત્રિઓમાં ડૂબી જાય છે. આ બધું સફાઈદાર કથનમાં ઊંડે ને ઊંડે ઉતરે એમ ખુલીને, બોલીને કશીય ઘેલછા

આછકલાઈ વિના સહજ રીતે કહેવાયું–વર્ણવાયું છે.

વતનની ખડકીમાં વીતેલો આ કાળ પાત્રોનાં સંવેદન-સંચલનો ઉપરાંત પૂરતા પરિસર નિરૂપણને કારણે સંતુલિત, સાધાર અને જીવંત બની રહ્યો છે. જૂની મેડીનો તાજો ચૂનો, ઘરની વાસ, ખડકીના દીદાર, ભીખુભા, શેરીઓ, કોટકિલ્લા, વ્યતીતનાં સ્મરણો, શહેરનું ટાવર, રાતનું બજાર, સવારનો તડકો, દાદા દામોદરનો જૂનો બંગલો, કૂવો, કોટ, અચાનક થયેલું માવઠું, ખડકીનાં દરવાજે મેડા પર રહેતા, સોહનના મનમોજી કાકા, ભીખુભાનો ભૂતકાળ, કાકાએ વાપરી નાખેલો વૈભવ–ઇત્યાદિ અનેક વીગતો / ઘટનાઓ સુઘટ અને સમીચીન ભાતમાં વણાયાં છે. ઝાઝા રંગો નહીં, કશી ભડક નહીં; પ્રત્યેક એડની ઉપસેલી નિશ્ચિત રેખાઓ કૃતિની સંરચનાને સ્પષ્ટપણે કળાની સરહદોમાં આણે છે. નેરેશન આ કૃતિનું મહત્ત્વનું ધારક બળ છે. વજનદાર ઘટનાઓ પણ પૂરી સહજતાથી સપ્રમાણ સ્થાન પામે છે. લેખક આપણી સોડમાં બેસીને વારતા બનતી અનુભવાવે છે.

લગ્નોત્તર જીવનમાં એકલાં પડેલાં બંને મુખ્ય પાત્રો અહીં મળ્યાં છે. દામિની ભૂતકાળને ભૂલી જવા માગે છે. સોહન પુત્રી રત્ના અને મૃત પત્ની સીમામાં વિભાજિત છે. મુંબઈના નવા ફ્લેટમાં પત્નીનું નામ પણ નેમપ્લેટ પર મૂકીને જીવતો સોહન દામિનીને ભોગવ્યા પછી કશુંક ગિલ્ટ જરૂર અનુભવે છે એ દામિનીને વરવા આતુર નથી, એ જ રીતે એના જારજ સંતાનનો પિતા બનવાની ધારણા માત્રથી ઉપરતળે થઈ જાય છે ને મુંબઈથી વડોદરે દોડી આવે છે. આમ બંને પાત્રો એટેચ હોવા છતાં જાણે કે ડીટેચ છે. એમની શોધ આ દરમ્યાન પ્રેમની છે, શરીર સિવાયની અનિવાર્યતાની શોધ છે. અન્યથા જેને આપણે ભાંડીએ છીએ એ વ્યતીત પ્રેમ (Nostalgia) અહીં પરિસ્થિતિઓને આધાર આપનારું વાતાવરણ બની રહે છે. સોહનનાં મૂળ અને થડ અહીં પૂરાં પમાય છે. દામ્પ્યા પણ અહીં જ ઉઘડે છે. સમાજવ્યવસ્થામાં ન ગોઠવાઈ શકતાં બેઉ વિકલ્પ અભાવે, ગઈકાલથી છૂટી જઈને વાસ્તવની ભોંય પર નકરી-નરી આજમાં જીવવાં આવેગાતાં રહે છે. આવતી કાલના સંદર્ભમાં સ્થિતિઓ કસોટી કરે છે. પાત્રો સૂઝે છે. લેખકે કશાં સૂત્રો કે તૈયાર ઉકેલો ન આપીને સર્જકતા દાખવી છે.

જુગુપ્સાજનક સ્વપ્ન જોતો સોહન સ્વપ્નમાં જે સ્ત્રીને જુવે છે, નિકટ અનુભવે છે એનો ચહેરો સીમા જેવો હતો. સીમા હજી મરી જ નથી એવા ખોટા અહેસાસને જીવતો સોહન બીજા એક સ્વપ્નમાં પહાડ ચડતી, થાકીને

બેસી પડતી નારીનો ઘૂંઘટ ખોલે છે તો એને દામિનીનો ચહેરો ભળાય છે. બંને સ્વપ્નો સીમા/દામિની સંદર્ભે સોહનની કસકને સંકેતે છે. ઊંડાણમાં સીમા પડેલી છે, દામ્યાનું આકર્ષણ છૂટતું નથી. આ નોકરીનો શો અર્થ છે? નથી કરવી આ નોકરી?–એમ વિચારતો સોહન કપરી વાસ્તવિકતાનો જાણતલ જીવ છે. કશેક પહોંચવાની એની મથામણ, અંદરથી અસ્વસ્થ સોહનનાં ઝાવાં એને વધારે એકલો અને કરુણ ઘેરો ઉપસાવે છે.

જિન્દગીના ખોખલાપણાની અને સ્ત્રીપુરુષ–સંબંધોની વેવલાઈની બગદોઈ ગાતા સોહનને દામિની 'કાળાશમાં પૂરું ખૂલેલા કોઈ વિશાળ લાલ પુષ્પ જેવી' લાગે છે. 'સોહન શિયાળાની આ રાતે તમારે વતન તમારી મેડીએ હું અમ એકલી ઊંઘવા નથી આવી. મને તમે જોઈએ, સોહન! આઈ સિમ્પલિ નીડ યુ' કહેતી દામિની સોહનના ચહેરાને ઠેકઠેકાણે, ભૂખાળવા કોઈ જાનવરની જેમ, ચૂમતી આક્રમણ કરે છે. ભોગમાં જલ્દબાજી થયાનો અફસોસ વ્યક્ત કરતો સોહન સંડોવાઈ ચૂક્યો છે. જે વ્યવસ્થાને એ તિરસ્કારે છે એનો એ પણ ભોગ બને છે.—એમ કહીશું આપણે? 'મેં જોયું કે દામિનીએ સાડી કઢી નાખી'તી ને એનું શરીર ગરમ થઈ ગયેલું એમાં નરી છટપટાહટ દોડતી'તી, પછી તો, એના બ્લાઉઝમાં બ્રા નથી એ પણ મારા ધ્યાનમાં આવેલું. ધોળેલા ચૂનાની વાસવાળા અંધકારમાં એનો આખો દેહ મારી પાસેથી કશું તીવ્રપણે મેળવીને જ રહેવાનો છે એમ ત્યારે મને ચોક્કસ લાગેલું...' 'પછી ખડકીના એ ઘરમાં ઓરડાના સઘન અંધકારમાં અમે કોઈ જાનવરોની જેમ એકમેકને ગૂંદતાં રહ્યાં... અમે નિર્દંભ પશુ હતાં ને સૃષ્ટિ વિરાટ વન હતી.' અસ્તિત્વનો આ અકાટ્ય અનુભવ છે. આ સત્ય માનવને દહતું દમતું રહે છે.

'યુ આર માય ફર્સ્ટ મૅન, સોહન' કહેતી દામિનીના દુર્ભાગ્યે 'યુ આર માય લાસ્ટ મૅન, સોહન' એમ કહેવાનું આવે છે. પણ દામિની એ ય સૌભાગ્યની જેમ ઉચ્ચારે છે. એની સમજણ પરિસ્થિતિઓને સ્વીકારે છે. છતાં એ નારીત્વને મટી જવા દેતી નથી, એ ભાવકને ત્યારે સમજાય છે જ્યારે એ લગ્ન વગર પણ સોહનના સંતાનની મા બનવા ઉત્સુક છે, ને બને ય છે. વેઠવાથી એ વિરુદ્ધ નથી. એની સામે, આરંભે 'શી કુડ બી માય ગર્લ ટુ–નાઇટ' એવું ઝંખતો સોહન અંતે પોતાથી ઓચાઈ જાય છે. મુંબઈ પહોંચીને એ સ્વસ્થ થવા મથે છે. પણ હવે એની એકલતા અંગતતમ કરુણ બનીને સામે આવે છે સાથે ફરવા ગયેલાં (વતનમાં) ત્યારે દામિનીએ પૂછેલું : 'હીરાકાકાની સરખામણીમાં લાગે છે, સોહન...' એ વિચિત્ર સવાલ એને સમજાય છે. 'પહેલાં ;

ને હીરાકાકામાં કશો જ ફર્ક નથી. હું ય એમના જેવો જ લમ્પટ છું. મારે પણ હવે તો એમની જેમ રખાત છે ને મારે પણ જારજ સન્તાન હશે. ભેદ રહ્યો તો કયો રહ્યો? હા, સફાઈ અને ચતુરાઈનો ભેદ રહ્યો ખરો...વિથ સટલ્ટિ સોફિસ્ટિકેટેડ ખરો, બાકી બધું એક છે.' ભાવકે આ ક્ષણો ચૂકવા જેવી નથી. સોહનની આ વેદના જ એની સચ્ચાઈ છે, એનું એ જ અંતરતમ છે. પણ લેખકે આ સંવેદન તંતુને આગળ ચલાવીને સપાટ કરી નાંખનાં લખ્યું છે—'મને થયું કે સીમા મારી સાથે લડી ઝઘડીને ચાલી ગયેલી ત્યારે પણ વાંક મારો જ હતો. હવે હીરાકાકાનું મૃત્યુ થાય કે દામિનીને સન્તાન જન્મે એમાં પણ હું જ ગુનેગાર છું. એક ગુનો બીજા ગુનાને દોરે છે' એક રીતે આ સત્ય છે. સોહન આ ટ્રેજિક બિન્દુએ અટકી ગયો છે. સીમાની બસને પહાડી પરથી ખાઈમાં ઉથલી પડતી જોવાનું—અનેકવાર અસહ્ય થઈ પડે છે. 'ગૂંચવાઈ ગયેલી ફિલ્મ પટ્ટીની જેમ નજર આગળ એનું એ દૃશ્ય ઊંચકાયાં' કરે છે. દુઃસ્વપ્નની જેમ બધું બની ગયું.

અંતે બે પત્રો આવે છે. હીરાકાકાના મૃત્યુના પત્રથી સોહન જાત સાથે પરાયાપણું અનુભવે છે. પોતાનો ચહેરો એને બિહામણો લાગે છે. બીજો પત્ર દામિનીનો. એ સોહનના સંતાનની મા બનવાની છે. સોહન એને પાંચ હજાર રૂપિયા મોકલે છે. દિવસો પાછા સપાટ થઈ જાય છે. આ બંને પત્રોના નિર્દેશ સાથે પણ નવલકથા પૂરી કરાઇ હોત. પછીનાં બંને પ્રકરણોમા સોહન પોતાને ઢાંકવા/સમેટવા મથે છે રત્ના ડાલાસથી મુંબઈ આવે છે, ત્યાંથી વતનમાં ભીખુમા પાસે, ત્યાંથી વડોદરા દામિની પાસે દામિનીએ જવાહરને જન્મ આપ્યો છે!

આ બધા છતાં સોહનની વેદનાનો ચહેરો ઢંકાતો નથી. લેખકને વાસ્તવ સાથેના સમાધાનમાથી ઊઠતી અને વૈયક્તિક જીવનની કરુણતાને ઘૂંટતી એકલતા ઉપસાવી આપવામાં રસ રહ્યો છે 'છેલ્લે મેં મારી એકલતા જેવી સિગરેટ સળગાવી...મને થયું કદાચ એ લિજ્જતપૂર્વક ખૂટી રહી છે.' પણ આ બ્રાન્ત રોમેન્ટિસિઝમ લાગે છે. સોહન જેવા રિયાલિસ્ટીક માણસ માટે એ નર્યું તકલાદી હોવાની ભાવકને પતીજ પડે છે. પણ એનો કશો વિકલ્પ નથી. દામિનીને નોકરીનો આધાર અંતે અપાયો છે, પણ પરંપરાગત નારીની ઘરેડમાં ખોવાઈ-ખર્ચાઈ જવાનું એનું દુર્ભાગ્ય એની કરુણતા જ છે.

પરિસરનાં વર્ણનો જીવંત અને ચિત્રાત્મક છે. પરિવેશ અને અતીતરાગનાં વર્ણનો વડે સોહન-દામિનીના જીવલેણ અને મધુર વાસ્તવને સંતુલિત કરી આપવામાં પણ લેખકની સર્જકતા પમાશે. એક તરફ મધુર અતીતરાગ છે, બીજી

તરફ કપરું વાસ્તવ એમાં ઉમેરાય છે શરીરનું સત્ય. ભૌતિકતા અને સંવેદનશીલતાની સરહદો પર ચાલતાં પાત્રોની વેદના આપણને જિન્દગી-પ્રેમ-સબંધોમાંથી જન્મતી અનિવાર્ય એકલતા કે કરુણતાનો પરિચય કરાવે છે. લેખકે ઘણા સંકેતો સહજ ગૂંથી લઈને વાસ્તવને કળામાં ઢાલવ્યું છે. હીરાકાકા સવી, મૂજરો નાચગાન, વૈભવ વેડફવો ને મૃત્યુ પામવું—એને ય આ સંદર્ભમાં જોવું ઘટે. ભીખુબા સમેત બીજા અનેક સંદર્ભો આપણને અસ્તિત્વની મોઢામોઢ ઊભા કરી દે છે. જીવન એક તરફ પેલા માવઠા જેવું છે. તો બીજી તરફ દામોદરના જૂના બંગલા ને જર્જરિત ઘોડાગાડી જેવું પડેલું છે.

કલાને હૂંફાવતા જીવનને સુમન શાહે સર્જકના સાહસે કરીને કળાવગું કરી આપ્યું છે. પ્રેમ જ્યાં સુધી શરીરનો પર્યાય જ બની રહે ત્યાં સુધી પ્રેમનું રસાયન પ્રગટતું નથી. ને એટલે અંશે જીવનરસ બનતો નથી. પ્રસ્તાવનામાં લેખક નોંધે છે: 'KHADKI is a novel where nostalgia is accidentally eroticised, which ultimately culminates into a parsonal tragedy.' સોહન/દામિનીના સંદર્ભે ય આ કેટલું બધું સાચું છે! ખડકીના ટાઉનનું નામ ડભોઈ પાડી આપવામાં લેખકના અનાત્મલક્ષી વલણને આછી-અમથી ય આંચ ના આવત. ને તો ય લેખકે આવી અને બીજી અનેક કાળજીઓ લીધાની પ્રતીતિ 'ખડકી' કરાવે છે.

— મણિલાલ પટેલ

સાહિત્યસંલગ્ન કેટલાક મુદ્દાઓની છણાવટ : 'કાવ્યકૌતુક'

('કાવ્યકૌતુક' હરિવલ્લભ ભાયાણી, પ્રકાશક : એસ. એન. ડી. ટી. યુનિવર્સિટી, મુંબઈ. મુખ્ય વિક્રેતા : નવભારત સાહિત્યમંદિર, કિંમત ૫૦ રૂપિયા પૃષ્ઠ ૮+૨૧૬=૨૨૪)

પશ્ચિમી વિવેચનનો સન્દર્ભ આપી કશાક સાહિત્યિક મુદ્દાની ચર્ચા થાય ત્યારે કેટલાક વડીલો "આપણે ત્યાં આ વાત ક્યાં નથી થઈ?" કહીને એવી વાત કરનાર અને અહીં લાવનારને ડારવાનો પ્રયત્ન કરતા હોય છે. પશ્ચિમ-પરસ્તી હવે ગાળ થઈ ગઈ છે. આવા માણસોને સાહિત્ય કરતાં ભૂગોળ વધારે વહાલી હોય છે. ભાયાણી સાહેબના આ પુસ્તકમાં મજા એ થઈ છે કે પશ્ચિમની વાત એમણે મૂકી અને બીજા કોઈક, પશ્ચિમની એલર્જીવાળા, તડૂકે એમને તક આપ્યા વિના એમણે પોતે જ ભારતીય મીમાંસામાં એ મુદ્દો કેવી રીતે આવે છે તે બતાવ્યું છે. પશ્ચિમનું વાંચ્યા વગર પૂર્વની તરફેણ કરનારા અર્ધદગ્ધમાંના તેઓ નથી. પૂર્વ અને પશ્ચિમ ઉભય મીમાંસાના તેઓ ઊંડા જ્ઞાતા છે. 'કાવ્યકૌતુક'માં તેમણે આ બંનેને ઠેર ઠેર ભેગાં મૂકીને તપાસ્યાં છે.

'ચકૌતુક' ગ્રન્થ કુલ સાત વિભાગોમાં વહેંચાયેલો છે. આ સાતેય વિભાગોની સામગ્રીનો પરિચય મેળવીએ.

શૈલીવિચારના પ્રથમ લેખમાં 'શૈલી એટલે અમુક કૃતિપાઠની ભાષાવિષયક લાક્ષણિકતાઓ' જેવી વ્યાખ્યા (પૃ. ૩)થી શરૂ કરી શૈલીના દ્વૈતવાદી અને અદ્વૈતવાદી વિભાવોની વ્યાખ્યા આપી છે. વસ્તુસંભાર (વક્તવ્ય) અને અભિવ્યક્તિ (કહેવાની રીત) વચ્ચે ભેદ રાખવે તે દ્વૈતવાદી વિભાવ. રોલાં બાર્થનો રાઈટીંગ ડિગ્રી ઝીરોનો ખ્યાલ કઈ રીતે સ્થૂળ છે તે તેમણે બતાવ્યું છે. અમુક ચોક્કસ કથનકેન્દ્ર પણ આખરે તો કથક વડે થતી ભાષાકીય પસંદગી જ છે તેથી અર્થદૃષ્ટિએ તે નિર્ણાયક ભાગ ભજવે છે એ જોતાં "પ્રત્યેક કૃતિપાઠને કોઈ નહિ ને કોઈ શૈલી હોય જ છે." (પૃ. ૪.) એવું તારણ તેઓ આપે છે. આ ઉપરાંત રિચર્ડ ઓમનનો ટ્રાન્સફરમેશનલ ગ્રામર અંગેનો મત પેરેફ્રેયઝની ચર્ચામાં 'અર્થ' અને 'વક્તવ્ય'ને પર્યાય ગણવામાં આવે છે તે ખોટું છે તેમની વચ્ચેનો ભેદ બતાવી કરેલી વિશદતા નોંધપાત્ર છે. ફોરગ્રાઉન્ડિંગની વ્યાખ્યા, યાકોબ્સન અને હેલિડેનાં પ્રયોજનો, કુન્તકના 'વક્રોક્તિજીવિત'ને આધારે કાવ્યભાષાની મીમાંસાના સંદર્ભમાં ભારતીય પરંપરામાં શી સ્થિતિ છે તે પણ તેમણે દર્શાવ્યું છે. કુન્તકે સ્વભાવોક્તિ, રસવત્, પ્રેયસ, ઊર્જસ્વી, ઉદાત્ત અને સમાહિતને અલંકારો ગણ્યા નથી. કેમ કે એમાં અલંકાર્ય અને અલંકારનો ભેદ કરી શકાતો નથી.

પાશ્ચાત્ય શૈલી વિચારમાં લીચ અને શોર્ટ પોતાના ગ્રંથમાં રેફરંશલ અને રેટરિકલ એવાં બે ભાષાપ્રયોજનો દર્શાવ્યાં છે. તેની તુલના ભોજના સાહિત્યિક ઉક્તિના વિવિધ વર્ગીકરણ સાથે ભાયાણીસાહેબે કરી બતાવી છે. ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય ઉભય શૈલીવિચારમાં કૃતિમાં શૈલીના કૃતિનિષ્ઠ પ્રયોજન પર કેવી રીતે ભાર મુકાયો છે, તે પણ તેમણે સ્પષ્ટ કર્યું છે. લેખના અંત ભાગે મૂકેલા પરિશિષ્ટમાં એક જ વક્તવ્ય કેવી રીતે વિવિધ ઉક્તિઓ દ્વારા કહી શકાય છે અને વાણીવ્યવહારની પરિસ્થિતિ, વક્તા અને શ્રોતાના સ્વભાવ, ઉંમર, મોભો, પરસ્પર સંબંધ, આશય, ઔચિત્યનો ખ્યાલ તેમજ સામાજિક રૂઢિ નિયામક પરિબળો બને છે તે પણ તેમણે સદૃષ્ટાન્ત બતાવ્યું છે. બીજી બાજુ વક્તવ્ય અને અભિવ્યક્તિની એકરૂપતા હોવાનું તેઓ નોંધે છે. આ જ પરિસ્થિતિ સાહિત્યભાષામાં કેવી રીતે પ્રવર્તે છે તે તેમણે એવાં કેટલાંક મુક્તકોનાં દૃષ્ટાન્તોથી સમજાવ્યું છે કે જેમાં વક્તવ્યથી અભિવ્યક્તિને અલગ કરવાનું વધુ વિકટ છે. લેખના અન્તભાગે અને માઈકેલ શોર્ટના પુસ્તક જેવાં કે લીચ કૃત 'સ્ટાઈલ

ફ્રીન ફ્રીકશન' અને કુન્તકના ગ્રંથ 'વક્રોક્તિજીવિત'નો સંક્ષિપ્ત છતાં સઘન પરિચય આપ્યો છે.

'ભોજનો રસવિચાર' લેખમાં શરૂમાં અહંભાન શૃંગારની મૂળભૂત વૃત્તિ છે તેથી અહંકારરસને શૃંગારરસના પર્યાય લેખે મુકાયો છે તેની ભૂમિકા બાંધી છે અને આગળ ચાલતાં આ 'અહંકાર' સંજ્ઞાના સંદર્ભે 'શૃંગાર' સંજ્ઞા સ્ત્રી-પુરુષના રતિના ઉત્કર્ષ તરીકે નહીં પણ વિષયવિહીન પ્રેમ લેખે ભોજે પ્રયોજી છે તેનું વિવરણ આપ્યું છે. ભોજના મતે બધાય ભાવો સમકક્ષ છે. બધા જ ભાવોનો પ્રહર્ષ સાધી શકાય છે. અને બધા જ ભાવો રસત્વ પામી શકે છે. 'હકીકતે રસના અનન્ત પ્રકાર છે, માત્ર આઠ કે નવ રસ ગણવા એ તો એક સાહિત્યિક પ્રઘાત છે' (પૃ. ૨૬) એ વાત સરસ રીતે સમજાવાઈ છે. પરિશિષ્ટમાં ભાયાણીસાહેબે એક સરસ મુદ્દો ચર્ચ્યો છે કે ભાવની જુદી જુદી સંજ્ઞાઓ વડે જુદા જુદા નિર્દેશો થાય છે તેથી 'આપણે તે તે ભાવના સ્વરૂપની ચોકસાઈ કરીને ચોક્કસ સંજ્ઞા યોજવી જોઈએ.' (પૃ. ૨૯)

'શૈલીવિજ્ઞાન અને વિમાર્ગી ભાષાપ્રયોગો' લેખમાં 'નિત્યના વ્યવહારમાં પ્રાપ્ત સર્વસાધારણ વાક્સંદર્ભોથી સાહિત્યિક વાક્સંદર્ભ જે બાબતમાં જુદાં પડે છે તેના વર્ગીકરણની પદ્ધતિ સૂચવાઈ છે અને આ પદ્ધતિના વિનિયોગમાં રહેલી મુશ્કેલીઓનો નિર્દેશ કર્યો છે. લેખ Bartsch અને Venneman – ના લિંગ્વિસ્ટિક્સ ઍન્ડ નેયબરિંગ ડિસિપ્લિન્ઝ' પુસ્તકમાના 'લિંગ્વિસ્ટિક્સ ઍન્ડ ધ થિયરી ઑવ લિટરેચર' એ Jens Ihwe ના લેખના કેટલાક અંશનો અનુવાદ છે તે નોંધવું રહ્યું.

કુન્તકના 'વક્રોક્તિજીવિત'માંથી જ (૪થા ઉન્મેષમાંથી) પ્રકરણવિવેચન અને પ્રબંધવિવેચનમાં કયા કયા મુદ્દાઓ છણી શકાય તેની સદૃષ્ટાન્ત ચર્ચા થઈ છે. તો ભોજદેવકૃત 'શૃંગારપ્રકાશ'ને આધારે તદ્ભાવાપત્તિના છ પ્રકારો ૧. અધ્યાસ ૨. કલ્પના ૩. વિવર્ત ૪. વિપરિણામ ૫. વિપર્યય ૬. પ્રવાદની, કાવ્યમાંથી દૃષ્ટાન્તો આપીને ચર્ચા થઈ છે. તદ્ભાવાપત્તિ એટલે 'પદાર્થ ખરેખર, તેવો ન હોવા છતાં તેને તેવો ગણવામા આવે છે. તેનું મૂળ સ્વરૂપ જુદું હોવા છતાં તેને ઈતર રૂપે જોવામાં આવે છે.' (પૃ. ૪૦) સાહિત્યવિચાર આધુનિક સાહિત્ય-મૂલવવામાં કારગત નીવડે છે તેની ચર્ચા પણ પ્રથમ વિભાગના છેલ્લા લેખમાં ઉપલબ્ધ છે.

બીજો વિભાગ અલંકારચર્ચાનો છે. 'સામાન્ય અને મીલિત' અલંકારોની ચર્ચા છે તો ઉક્તિ–પ્રયુક્તિના અતૂટ ક્રમની ચારુતા બતાવતી શબ્દગુણરીતિની ચર્ચા 'રીતિ' નામક શબ્દગુણ નીચે ભોજે કરી છે તેનો પરિચય અપાયો છે.

ભાવ અનુસાર વાક્યમાં પદપ્રયોગ થાય તે ભાવિક અલંકાર. 'ઈયં ગેહે લક્ષ્મી' વાળો, ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામચરિત'નો શ્લોક ભાવિકના ઉદાહરણ તરીકે રત્નેશ્વરે નિર્દેશ્યો છે તો ભાયાણીસાહેબ પણ કાન્તના 'સાગર અને શશી'માં આ અલંકાર જોતાં નોંધે છે કે - "(એ) માં પરિસ્થિતિનું તાદશ ભાવાવિષ્ટ ચિત્રણ તો છે જ, પરંતુ તે સાથે તેમાં આનંદના ઉદ્રેકને લીધે એક પછી એક ઉદ્ગાર વીચિમાલાની જેમ સ્ફુરતા પ્રતીત થાય છે તેથી તે શબ્દગુણ ભાવિકનું સરસ ઉદાહરણ છે." (પૃ. ૬૧) બીજા વિભાગના છેલ્લા લેખ 'પ્રાસબદ્ધ ક્રિયાસમુચ્ચય'-માં લેખકે મુખ્યત્વે ભાલણની 'કાદમ્બરી'માં કઈ રીતે આંતરપ્રાસયોજના (જેને લેખકે 'પ્રાસબદ્ધ ક્રિયાસમુચ્ચય' કહીને ઓળખાવી છે.) કરી છે તે વિસ્તારપૂર્વક દર્શાવ્યું છે.

ત્રીજા વિભાગના આરંભે પ્રાચીન સંસ્કૃત–પ્રાકૃત શબ્દકોશોમાં ઉપલબ્ધ એકાર્થક શબ્દો-પર્યાયો-ની ચર્ચા હાથ ધરાઈ છે. જેમાં શ્વાન માટેના જુદા જુદા ૩૨ પર્યાયો, જુદા જુદા કોશોમાં નોંધેલા તેમણે દર્શાવ્યા છે, જેમાં દીર્ઘનાદિન્ (= લાંબો સમય પોક મૂકનાર), જિહ્વાપાન (= જીભથી પીનારો) રાત્રિજાગર (= રાત્રે જાગનારો) વગેરે રસપ્રદ છે. આ ઉપરાંત ગર્દભ, મહિષ વગેરેના પણ અનેક પર્યાયો દર્શાવાયા છે. લેખના છઠ્ઠા વિભાગમાં પ્રાકૃતમાં જે ગુણવાચક પર્યાયો ને અને જેની નોંધ હેમચંદ્રાચાર્યની 'દેશીનામમાલા'માં લેવાઈ છે તેમાંના ઘણા સંસ્કૃતોદ્ભવ છે. એમ ડૉ. ભાયાણીનું કહેવું છે. આ બધાંને પરિણામે ૧. વ્યવહારુ ભાષાઓનો સાહિત્યભાષાઓ પર પડતો પ્રભાવ અને ૨. સંસ્કૃતિ અને સમાજવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ પણ આ કોશોના વધી જતા મહત્ત્વ પ્રત્યે આંગળી ચીંધી છે. ત્યાર પછી કાલિદાસના 'કુમારસંભવ'માંની શિવવાચક સંજ્ઞાઓનું વર્ગીકરણ આપી લેખક નોંધે છે કે, 'આ પ્રયોગો પાછળ સર્વત્ર માત્ર વિવિધતા સાધવાનું સ્થૂળ પ્રયોજન જ રહ્યું છે એવું નથી. કેટલીક બાબતોમાં પ્રયોજેલો વિશિષ્ટ પર્યાય સાભિપ્રાય છે. (પૃ. ૮૩) 'સેતુબંધ' (પ્રવરસેન-રચિત) 'સુભાષિત રત્નકોષ' (વિદ્યાકરરચિત) અને 'સદુક્તિકર્ણામૃત' (શ્રીધર-દાસરચિત) માંના હેમન્ત અને શિશિર વર્ણનોના આસ્વાદ-અનુવાદથી ત્રીજો વિભાગ પૂરો થાય છે.

ચોથા વિભાગનો આરંભ હાન્સ ગેઓર્ગ ગાડામેર, કોલિન વિલ્સન, એન. એ. સ્કોટ, રેનાલ્ડ લાયબ્રિથ જેવા પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય–વિચારકોના કેટલાક મુદ્દાઓ પરત્વેના વિચારોના સમીક્ષાત્મક પરિચયથી થાય છે. ગાડામેરના મતે "કલાનો અનુભવ જ્ઞાનનો એક અનન્ય પ્રકાર છે. જે ઐન્દ્રિય જ્ઞાન, વિજ્ઞાનને

એતદ્

નિસર્ગનું જ્ઞાન સંઘટિત કરવા માટે સામગ્રી પૂરી પાડે છે તેનાથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદા પ્રકારનું છે. તે જ પ્રમાણે બધા નૈતિક, બૌદ્ધિક જ્ઞાનથી, કહો કે બધા વિભાવમૂલક જ્ઞાનથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદું પડે છે, ને તો પણ એ જ્ઞાન છે–સત્યનું અવગમન છે, આ તથ્યનો આધાર પૂરો પાડવો એ જ સૌન્દર્ય-શાસ્ત્રનું કાર્ય નથી શું ? (પૃ. ૧૦૨)

'અનુભવ'નો કેન્ટનો ખ્યાલ કલામાં ચાલે નહીં. હેગલે આ વાત સમજાવી છે. હેગલે પ્રત્યેક કલાના અનુભવમાં સત્ય રહેલું છે તે સ્વીકાર્યું છે પણ સાથોસાથ તેને ઐતિહાસિક ચેતના સાથે સંબદ્ધ કર્યું છે. આથી સૌન્દર્યશાસ્ત્ર યુગદૃષ્ટિઓનો ઇતિહાસ બને છે–એટલે કે કલાના દર્પણમાં દેખાતા સત્યનો ઇતિહાસ.' (પૃ. ૧૦૧) કોલિન વિલ્સને દર્શાવેલાં કલા પ્રત્યેનાં ત્રણ મનોવલણો—

૧. કલાકાર એક સંવેદનશીલ નિરીક્ષક હોય છે અને તે પ્રાપ્ત ઉપાદાન પર કામ કરે છે.

૨. કલાકાર યુગપલટો કરી શકે છે એવું સામ્યવાદી દેશોમાં પ્રવર્તતું વલણ.

૩. કલાકારની પોતાની એવી આસ્થા હોય છે કે પોતાનામાં તેમ જ પોતાના યુગમાં પરિવર્તન લાવી શકાય છે.

આધુનિક વિવેચન પરત્વે એવી લાગણી થતી રહી છે કે સૈદ્ધાંતિક આટાપાટા અને તાર્કિક શુષ્કતાઓમાં જ તે રાચ્યા કરે છે. પરિણામે વિવેચ્ય સાહિત્યપદાર્થનું માનવીય ચેતના સાથે ક્યાં, કેવું અને કેટલું સન્ધાન છે તે મૂળભૂત પ્રશ્નને ચાતરીને જ ચાલે છે. એન. એ. સ્કોટના 'સાન્તાયનાઝ્ પોયેટિક્સ ઑવ બિલીફ' નામક લેખના અનુવાદમાં આ વાત આ રીતે કહેવાઈ છે—

'આપણે હવે પ્રશ્નને ચાતરવો નહીં જ જોઈએ કે આ વિચારસંચલન શાને માટે છે: મૂળભૂત માનવવાદી સાહસનું ઉત્થાપન કરવા માટે કે તેનું સમર્થન કરવા માટે ?–એ પ્રદર્શિત કરવા માટે કે સાહિત્યકૃતિમાં એવું શું છે જે આપણાં આંસુઓને અને આશાઓને, આપણા રાગોને અને દ્વેષોને, આપણી વંચનાઓને અને આત્મવંચનાઓને, આપણી નશ્વરતાને અને શાશ્વતીની કોટ-કિનારને સ્પર્શવાની શક્તિને–એ સહુને અજવાળે છે અને તેમને સમજવામાં આપણને સહાયભૂત બને છે ? અને જો એમ જણાતું હોય કે અમુક સાહિત્ય-મીમાંસા ઉપર્યુક્ત લાક્ષણિક ભેદોનો વિચારવિમર્શ કરવામાંથી છટકી જાય છે, એટલું જ નહિ, એ બધું વિવેચનાર્હ હોવાની શક્યતાને જ સ્પષ્ટપણે નકારે છે, ત્યારે લાગે છે કે એવી સાહિત્યમીમાંસાને, તે ગમે તેટલી દક્ષતાથી સમર્થિત થતી હોય તો પણ, સીધેસીધો પ્રબળ જાકારો જ દેવો ઘટે.'' (પૃ.

જ 'ધ મેટફોરિકલ પ્રોસેસ' લેખના થોડા અંશોનો અનુવાદ અપાયો છે. જેમાં કહેવાયું છે કે—

'ભાષાના બીજા કોઈ ઉપયોગના જેટલી જ કાવ્યભાષા પણ વસ્તવવિષયક જ હોય છે, પરંતુ તે વાસ્તવનો નિર્દેશ સીધેસીધો નહીં પણ અમુક સંકુલ બ્યૂહનો આધાર લઈને કરે છે.' (પૃ. ૧૩૩-૧૩૪)

વેય્ન બૂથના લેખના અનુવાદમાં મેટફર વિશે એક સમસ્યા એ મૂકવામાં આવી છે કે 'મેટફરના અત્યાર સુધીમાં એટલા બધા વિવિધ અર્થોને વ્યાખ્યાઓ કરવામાં આવેલ છે કે ભાષામાં કે ઈતર માધ્યમમાં થતી કોઈ પણ એવી માનવીય અભિવ્યક્તિ નથી, જેને કોઈક વ્યાખ્યા નીચે આપણે મેટફર ન ગણી શકીએ?' (પૃ. ૧૩૮)

સાહિત્યની કોઈ પણ કૃતિ-પછી તે નાનકડી કવિતા હોય કે મહાકાવ્ય હોય એક રૂપક જ છે, તેથી બૂથ નોંધે છે કે-'સાહિત્યમાત્રની રૂપકાત્મક સત્ય બનવાની આ અંતર્ગત ભાવના હોવાથી જ, આપણા યુગમાં જ્યારે પરંપરાગત ધાર્મિક રૂપકોની આપણા ઉપરની પકડ ઢીલી પડી છે ત્યારે સાહિત્યને પ્રકટપણે ધાર્મિક ઉપયોગો માટે કામમાં લેવાનું વલણ ઉદ્ભવ્યું છે : મેથ્યુ આર્નોલ્ડ જેવાઓએ કવિતાને ભવિષ્યનો ધર્મ કહી છે.' (પૃ. ૧૪૨)

અનુવાદ અને તુલનાના દૃષ્ટિકોણથી થયેલી વિચારણા 'કાવ્યકૌતુક'ના પાંચમા વિભાગમાં સમાવાયેલી છે. સુદામાચરિત્રની કૃષ્ણ-સુદામાના મિલનની ઘટનાનો મોટિફ બૌદ્ધ જાતકકથાના ૩૦૨ ક્રમાંકવાળી જાતકકથામાં હોવાનું તેઓ સૂચવે છે. ભોજ અને ગાંગો તેલીના કથાઘટકનો ઉપયોગ વિવિધ રીતે થયો છે પણ તે ઉપયોગનાં 'હેતુ' અને 'રીત' મહત્ત્વના છે. કોઝિન્સ્કીની નવલકથા 'બીઈંગ ધેર'માં આ કથાઘટક કઈ રીતે વિનિયોગ પામ્યો છે તે દર્શાવાયું છે તો ગેબ્રિયલ ગાર્સિયા માર્કવેઝની 'વન હંડ્રેડ યર્સ ઑવ સોલિટ્યુડ'માં લોહીના રેલાનું કથાઘટક એક ગુજરાતી લોકગીતમાં પણ છે તે દર્શાવાયું છે. ઇન્દુ પુવારની 'હું પશલો છું' કૃતિનું કથાઘટક અન્યત્ર ક્યાં જડે છે તે તેમ જ કૃતિનો મર્મ ઉપસાવી બતાવાયો છે.

છઠ્ઠા વિભાગનો આરંભ પંડિતયુગના પુનર્મૂલ્યાંકનથી થાય છે. પંડિતયુગના જીવનદર્શનના પુનર્મૂલ્યાંકન વખતે પશ્ચિમપ્રાપ્ત ૧. સમાનતા ૨. વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય ૩. ઐહિકતા ૪. બુદ્ધિવાદ અને ૫. માનવવાદે કઈ રીતે ભાગ ભજવ્યો તેને ધ્યાનમાં રાખવા અનુરોધ થયો છે. લોકસાહિત્યનો જુદો ચોકો કેમ ન હોવો

આ અને 'વિવેચન' રોનાલ્ડ શાયુસ્થિના એક લેખનો અંશતઃ અનુવાદ છે. અનુ-આધુનિક વિવેચનધારા ભાવકના પ્રતિભાવ ઉપર આધારિત છે તેનો પુરસ્કાર તો છે જ, પણ સાથે તેમાં સર્જકનો 'અર્થ' પણ ગણનામાં રહેલો છે.

'પ્રતિબદ્ધતા અને સાહિત્ય' લેખમાં, પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ સંકુલ છે અને કલાકૃતિના નિર્માણ સાથેનો તેનો સંબંધ વિવિધ દૃષ્ટિએ વિચારવો જોઈએ એવા ગૃહીત સાથે ચર્ચા થયેલી છે. એની પછીના 'બાગ લગાયું, નિત–નિત દરસન પાયું' લેખમાં પણ આ જ વિચારતન્તુ આગળ લંબાવતાં તેઓ નોંધે છે કે—

'કવિ સત્યની ને વિચારધારાની બધી આળપંપાળથી ઊફરો રહીને કે જઈને કવિતા કરે તો જ એની કવિતા સાચી બની આવે એવો કોઈ નીમ ના બંધાય. એ સત્ય જો એનો પોતીકો અનુભવ હોય તો એમાં એની આસ્થા હોય જ, અને તો એ પ્રતિબદ્ધતા એની કવિતામાં આડે નયે આવે, ઊલટું એને પ્રેરે, પોષે. પંડિતોની રીતે કહીએ તો સત્ય કેવળ 'કન્સેપ્ટ' હોય તો આડે આવે, પણ જો એ 'પર્સેપ્ટ' હોય તો આડે આવે જ એવું કાંઈ નહીં.' (પૃ. ૧૧૪)

હાન્સ ગેઓર્ગ ગાડામેરકૃત 'ટ્રુથ ઍન્ડ મેથડ'ની નેયૂથન સ્કોટે કરેલી સમીક્ષાનો અનુવાદ 'માનવતાવાદી પાંડિત્યની એક અસાધારણ સિદ્ધિ' શીર્ષક હેઠળ અપાયો છે. જેમાં અર્થઘટન એ માનવીની પ્રકૃતિદત્ત પ્રક્રિયા છે તે પરત્વે કહેવાયું છે કે 'પોતાની પ્રકૃતિથી જ મનુષ્ય 'હોવું' એટલે શું ? એની ખોજ કરવા બંધાયેલો છે. કહોને કે સમજવું, અર્થ ઘટાવવો એ તેને માટે સ્વભાવગત છે. જગતમાં રહેવાની તેની એ રીત છે. આ બાબતમાં ગાડામેર હાયડેગર સાથે સહમત છે.' (પૃ. ૧૧૭)

ગાડામેરની દૃષ્ટિએ સાહિત્યના આકલન માટે વિશ્લેષણ નહીં, સમર્પણ જરૂરી છે, દરેક કૃતિનું આગવું ગ્રત જ તેના વિમર્શન માટેનો કર્તવ્યક્રમ નક્કી કરતું હોય છે તો પાઠક અને કૃતિપાઠ બંને, પરંપરાના પરિવેશ વચ્ચે અવસ્થિત હોય છે. ગાડામેર કૃતિના આંતરવિશ્વ અને તદંતર્ગત સંબંધજાળને તો માન્યતા આપે જ છે પણ એ ઉપરાંત તે માનવીય વિશ્વને પણ આલોકિત કરે છે. જે વિવેચના કૃતિના ઘટકોના સંબંધોના વિશ્લેષણથી જ અટકી જતી હોય તે કૃતિપાઠને માત્ર એક અચેતન દસ્તાવેજ ગણીને ચાલતી હોય છે. આવો અભિગમ ગાડામેરને મતે વંધ્ય છે.

પૉલ રિકોયૂરના 'ધ રુલ ઑવ મેટફર' પુસ્તકનો પરિચય 'મેટફરનું શાસન' લેખમાં અપાયો છે તો પછીના 'મેટફર–ગત અર્થવ્યાપાર' લેખમાં પોલ રિકોયૂરના

જ 'ધ મેટફૅારિકલ પ્રોસેસ' લેખના થોડા અંશોનો અનુવાદ અપાયો છે. જેમાં કહેવાયું છે કે—

'ભાષાના બીજા કોઈ ઉપયોગના જેટલી જ કાવ્યભાષા પણ વસ્તવવિષયક જ હોય છે, પરંતુ તે વાસ્તવનો નિર્દેશ સીધેસીધો નહીં પણ અમુક સંકુલ વ્યૂહનો આધાર લઈને કરે છે.' (પૃ. ૧૩૩–૧૩૪)

વેચૂન બૂથના લેખના અનુવાદમાં મેટફર વિશે એક સમસ્યા એ મૂકવામાં આવી છે કે 'મેટફરના અત્યાર સુધીમાં એટલા બધા વિવિધ અર્થોને વ્યાખ્યાઓ કરવામાં આવેલ છે કે ભાષામાં કે ઈતર માધ્યમમાં થતી કોઈ પણ એવી માનવીય અભિવ્યક્તિ નથી, જેને કોઈક વ્યાખ્યા નીચે આપણે મેટફર ન ગણી શકીએ?' (પૃ. ૧૩૮)

સાહિત્યની કોઈ પણ કૃતિ–પછી તે નાનકડી કવિતા હોય કે મહાકાવ્ય હોય એક રૂપક જ છે, તેથી બૂથ નોંધે છે કે–'સાહિત્યમાત્રની રૂપકાત્મક સત્ય બનવાની આ અંતર્ગત ભાવના હોવાથી જ, આપણા યુગમાં જ્યારે પરંપરાગત ધાર્મિક રૂપકોની આપણા ઉપરની પકડ ઢીલી પડી છે ત્યારે સાહિત્યને પ્રકટપણે ધાર્મિક ઉપયોગો માટે કામમાં લેવાનું વલણ ઉદ્‌ભવ્યું છે: મૅથ્યુ આર્નોલ્ડ જેવાઓએ કવિતાને ભવિષ્યનો ધર્મ કહી છે.' (પૃ. ૧૪૨)

અનુવાદ અને તુલનાના દૃષ્ટિકોણથી થયેલી વિચારણા 'કાવ્યકૌતુક'ના પાંચમા વિભાગમાં સમાવાયેલી છે. સુદામાચરિત્રની કૃષ્ણ–સુદામાના મિલનની ઘટનાનો મોટિફ બૌદ્ધ જાતકકથાના ૩૦૨ ક્રમાંકવાળી જાતકકથામાં હોવાનું તેઓ સૂચવે છે. ભોજ અને ગાંગો તેલીના કથાઘટકનો ઉપયોગ વિવિધ રીતે થયો છે પણ તે ઉપયોગનાં 'હેતુ' અને 'રીત' મહત્ત્વના છે. કોઝિન્સ્કીની નવલકથા 'બીઈંગ ધૅર'માં આ કથાઘટક કઈ રીતે વિનિયોગ પામ્યો છે તે દર્શાવાયું છે તો ગેબ્રિયલ ગાર્સિયા માર્કવેઝની 'વન હંડ્રેડ યર્સ ઑવ સોલિટ્યુડ'માં લોહીના રેલાનું કથાઘટક એક ગુજરાતી લોકગીતમાં પણ છે તે દર્શાવાયું છે. ઇન્દુ પુવારની 'હું પશલો છું' કૃતિનું કથાઘટક અન્યત્ર ક્યાં જડે છે તે તેમ જ કૃતિનો મર્મ ઊપસાવી બતાવાયો છે.

છઠ્ઠા વિભાગનો આરંભ પંડિતયુગના પુનર્મૂલ્યાંકનથી થાય છે. પંડિતયુગના જીવનદર્શનના પુનર્મૂલ્યાંકન વખતે પશ્ચિમપ્રાપ્ત ૧. સમાનતા ૨. વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય ૩. ઐહિકતા ૪. બુદ્ધિવાદ અને ૫. માનવવાદે કઈ રીતે ભાગ ભજવ્યો તેને ધ્યાનમાં રાખવા અનુરોધ થયો છે. લોકસાહિત્યનો જુદો ચોકો કેમ ન હોવો

જોઈએ તે માટેની દલીલો પણ વિચારણીય છે 'સાહિત્યનો જીવનસંયોગ'માંની એડવર્ડ સૈયદની દલીલો ગાડામેરના 'ટ્રુથ એન્ડ મેથડ' પુસ્તકગત દલીલોને મળતી આવે છે. 'કૃતિપાઠ એ માત્ર કૃતિપાઠ છે, તે સિવાય કશું નહિ' એ વલણને સૈયદ નકારે છે અને કહે છે કે 'કોઈ પણ કૃતિપાઠને સમજવા માટે તેને તેની સાંસ્કૃતિક પરંપરામાં મૂકીને જોવો આવશ્યક છે.' (પૃ. ૧૮૨)

સાતમો વિભાગ કેટલીક ગુજરાતી કાવ્યકૃતિઓ/સંગ્રહો વિશે છે. કવિ જયન્ત પાઠકના સંગ્રહ 'મૃગયા'ની કૃતિઓનું આસ્વાદકેન્દ્રી મૂલ્યાંકન કરતાં તેઓ એક આસ્વાદ સમસ્યા પ્રત્યે આ રીતે અંગુલિનિર્દેશ કરે છે કે–

'એક એવો ભાવક કલ્પીએ, જેણે આ કવિના આગલા કાવ્યસંગ્રહો નથી વાંચ્યા અને જેને અત્યારની આપણી કવિતાનો પણ મામૂલી પરિચય છે. બીજી બાજુ છે એવો ભાવક, જેણે આ કવિના સંગ્રહો વાંચ્યા છે અને અત્યારની કવિતા પણ જે વાંચતો રહે છે. આવા બે ભાવકોના આ રચનાઓના આસ્વાદો વચ્ચે નોંધપાત્ર ફરક પડશે ખરો?' (પૃ. ૧૯૧)

પછી આ સમસ્યાના સમાધાન માટે તેમણે મનોયત્ન કર્યો છે.

કવિનો પોતીકો અવાજ, મૌલિકતા, અપૂર્વતા વગેરે સંદર્ભે તપાસતાં કોઈ એક કવિની રચનાઓમાં ભાગ્યે જ કશું મળે એમ તેઓ કબૂલે છે, એટલે પૂર્વ–આસ્વાદથી જ કવિની પછીની, પૂર્વવત્ રચનાઓના આસ્વાદને સમૃદ્ધ કરવાનો રહે એવું સમાધાન તેઓ સૂચવે છે. પણ આ સમાધાન ખાસ્સું ચર્ચાસ્પદ છે. જો કવિતા નવનવા આસ્વાદની શક્યતાથી સભર હોય તો જ પુનઃ આસ્વાદમાં ટકી શકે. ઉત્તરકાલીન રચનાઓ ખરેખર પૂર્વકાલીન રચનાઓનું નિર્બળ અનુકરણ જ બની રહેતી હોય તો તેમનો આસ્વાદ સમૃદ્ધ થવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી. આ સમાધાન શરતી છે. એક શરત તો એ કે જે તે કવિની પૂર્વકાલીન રચનાઓ વિત્તવાળી હોવી જોઈએ અને બીજી શરત એ કે ઉત્તરકાલીન રચનાઓ પણ વિત્તવાળી હોવી જોઈએ. આ શરતો 'મૃગયા'માં કેવીક પાર પડે છે તે સ્પષ્ટપણે કહેવાનું તેમણે નાગરી શૈલીએ ટાળ્યું નથી પણ આ કૃતિઓ...વસ્તુ અલંકાર કે રસની ચારુતાના અનુભવથી સમૃદ્ધ કરે એવી છે એમ સ્પષ્ટ અભિપ્રાય આપ્યો છે.

સુરેશ દલાલના 'સ્કાયસ્ક્રેપર' સંગ્રહની સમતોલ ચર્ચામાં સિદ્ધિઓ અને મર્યાદા ઉભય સ્પષ્ટપણે ચીંધી બતાવ્યા છે. ચિનુ મોદીના 'બાહુક'ની વિષય, અલંકારસમૃદ્ધિ, પદાવલિ, સર્રિયલ તત્ત્વો વગેરે દૃષ્ટિએ સમીક્ષા થઈ છે. રાવજીના

'ઠાગાઠૈયા'નાં વિરોધી અર્થતંત્રોનાં કથનકેન્દ્રો તારવી બતાવ્યાં છે. તો 'મારી આંખે' કૃતિમાં મરણવેળાની પરિસ્થિતિ ઉપર વિવાહપ્રસંગની એક પરિસ્થિતિનું આરોપણ છે. મૃત્યુની અવસ્થાના મનોભાવના વર્ણનના કરુણની સાથે નવવધૂની વળામણાંવેળાનો કરુણની છાંટવાળો શૃંગાર નિબદ્ધ છે.' (પૃ. ૨૦૭) એ દર્શાવ્યું છે. આવાં ભાવમિશ્રણો આનંદવર્ધને પણ સૂચવ્યાં છે ને નરસિંહ મહેતાની કૃતિમાં તેમ જ ધીરુબેન પટેલની 'આંધળી ગલી' નવલકથામાં પણ સરજાયાં છે તેનો ઉલ્લેખ નોંધપાત્ર છે.

સુરેશ જોષીની વાર્તાઓગત કાવ્યતત્ત્વને અનુલક્ષીને થયેલી ચર્ચામાં એક મહત્ત્વનું તારણ તેમણે એ નિષ્પન્ન કર્યું છે કે કથા-કાવ્યની ભેળસેળ સ્વયં દોષ કે ગુણરૂપ નથી પણ "પરિણામ પરથી", "સિદ્ધ કૃતિ પરથી" જ તેની સાધકતા-બાધકતા નક્કી કરી શકાય. તેમને પોતાને સુરેશ જોષીની આવી (કથા અને કાવ્યના સંપ્લવવાળી) રચનાઓ આગવા આસ્વાદવાળી અને તૃપ્તિકર લાગી છે. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓની કાવ્યાત્મકતા કે નિબંધાત્મકતાને અનુલક્ષીને થતી બદઈરાદાવાળી ટીકાઓ, આ દૃષ્ટિકોણ સમજીને બંધ કરવી જોઈએ.

વ્યવહારભાષા વસ્તુનિર્દેશક છે. પણ તે ઉપરાન્ત લાગણી, ઊર્મિ, વલણ, વૃત્તિ વગેરે પણ અભિવ્યક્ત કરે છે અને કાવ્યભાષા તે વ્યવહારભાષામાં આવિષ્કાર પામતાં આવાં સર્જકતત્ત્વોનું જ તારવેલું રૂપ છે તેથી તેમની વચ્ચે નિતાંત વિચ્છેદ વસ્તુતઃ પણ નથી ને સંભવિત પણ નથી.' (પૃ. ૨૧૨) એ વાતનો નિર્દેશ વ્યવહારભાષા વિ. સાહિત્યભાષા લેખમાં થયો છે.

આમ, 'કાવ્યકૌતુક'માં સાહિત્યસંલગ્ન અનેકવિધ પ્રશ્નો અને મુદ્દાઓ પરત્વે વિમર્શ થયો છે. પ્રત્યેક મુદ્દા પરત્વે તેમનું વલણ પારગામી, નિર્ભીક, સ્પષ્ટ અને વૈજ્ઞાનિક છે. ચર્ચ્ય વિષય લેખે પારિભાષિક સંજ્ઞાઓને તેમણે ખપમાં લીધી છે પણ વક્તવ્યને પરિભાષાની અટવીમાં ક્લિષ્ટ થવા દીધું નથી. પશ્ચિમી વિચારધારાઓના પરિચયમાં જ્યાં ભારતીય કાવ્યવિચાર સાથે તુલના કરવા જેવી લાગી છે ત્યાં કરી છે. ભાયાણીસાહેબને પોતાનો મત છે પણ મમત નથી. એક મુદ્દો રજૂ કરીને તેઓ વિચારતા જાય છે અને વિચારનો છેડો બંધ કરી દેતા નથી. આ ચર્ચાઓ વિશેષ વિચારવાનો અવકાશ રચી આપે છે, જુદું વિચારવાનો માર્ગ ખુલ્લો કરી આપે છે. વિચારના અપરિમેય પ્રદેશને વાચક સામે ઉઘાડો મૂકી આપે છે.

— વિજય શાસ્ત્રી

વીસમી સદીની પાશ્ચાત્ય નવલકથા વિશેનો અભ્યાસગ્રંથ –

(દર્પણનું નગર—અનિલા દલાલ, પ્રકાશક—પોતે, વિતરક : આર. આર. શેઠની કાં. ૧૯૮૭, પૃ. ૧૮૪, મૂલ્ય-રૂ. ૨૪)

ગુજરાતી કથાસાહિત્યની ક્ષિતિજો વિસ્તારવા માટે દરેક ભાષાની ઉત્તમ કથાકૃતિઓના પરિશીલન ઉપર જે ભાર ૧૯૬૦ની આસપાસ સુરેશ જોષીએ મૂક્યો હતો અને કાફ્કા, દોસ્તોએવ્સ્કી ઇત્યાદિ સર્જકોનો જે પરિચય કરાવ્યો હતો તેના વિસ્તરણ રૂપે અનિલા દલાલના 'દર્પણનું નગર' ગ્રન્થને ઓળખાવીએ તો કશું અનુચિત નથી. ગુજરાતી સર્જક અને ભાવક સાચા અર્થમાં વિશ્વસાહિત્યનો અભ્યાસી બન્યો છે—એની સરખામણીમાં ભારતીય અને અ-ભારતીય સર્જકો ભાવકો વિશ્વસાહિત્યના ઓછા અભ્યાસી છે એમ કહી શકાય. આ પરિસ્થિતિનો મોટામાં મોટો લાભ આપણી ક્ષિતિજો વિસ્તારવામાં પરિણમ્યો. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના અનેક અભ્યાસીઓ આપણી વચ્ચે છે, કેટલાક નિકટના મિત્રો મૂગા રહેવાનું વધારે પસંદ કરતા હોય છે—પણ અનિલા દલાલ મૂગા રહેવાને બદલે સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન માટેની સંગીન ભૂમિકાઓ પૂરી પાડે છે—મોટે ભાગે સફળતાપૂર્વક. 'દેશાન્તર'ના અનુગામી બનતા આ ગ્રન્થમાં વીસમી સદીમાં નવલકથાના સ્વરૂપની કાયાપલટ કરનારા કેટલાક મહત્ત્વના નવલકથાકારોને—જેમ્સ જોય્સ, ફ્રાન્ઝ કાફ્કા, ડી.એચ. લોરેન્સ, એલેં રોબ-ગ્રિયે, આઇરિસ મર્ડોક, વિલિયમ ગોલ્ડિંગ, ગેબ્રિયલ માર્કવેઝને—ધ્યાનમાં રાખીને ચર્ચા કરવામાં આવી છે. આ બધા નવલકથાકારો જુદા જુદા મિજાજના, જુદા જુદા ભાવવિશ્વને નિજી શૈલીથી પ્રગટ કરનારા હોઈ ગુજરાતી સાહિત્યરસિકને વૈવિધ્યભરી સમૃદ્ધિનો પરિચય થાય છે.

આ ગ્રંથની પૂર્વભૂમિકા રૂપ કેટલુંક અધ્યયન આપણી પાસે ન હોઈ ક્યારેક ગમે તેવા સુંદર અભ્યાસલેખોનો પણ જે પ્રભાવ પડવો જોઈએ તે પડી શકતો નથી. આ ગ્રન્થની પ્રસ્તાવનામાં કહેવાયું છે : 'વીસમી સદીની શરૂઆતમાં આ સ્વરૂપમાં મૂળગામી પરિવર્તનો આવ્યાં. ફ્રોઈડનું મનોવિજ્ઞાન, બર્ગસોંની સમયવિભાવના, નિત્શેનું ચિંતન, માર્ક્સનું ડાયલેક્ટિક્સ વગેરે પરિબળો આ પરિવર્તનોની પાછળ કારણભૂત રહ્યાં છે.' આ પરિબળો વિશે ગુજરાતી અભ્યાસી બહુ ઓછું જાણે છે પરિણામે તેનાં લખાણોમાં પણ છીછરાપણું નજરે પડે છે.

અહીં થયેલી કેટલીક ચર્ચાઓ ખાસ જાણીતી નથી—હા, ઘણી ઘણી વખત આ બધાં નામો અથડાયાં કર્યાં છે. એ રીતે ફ્રાન્ઝ કાફ્કાને બાદ કરતાં બીજી નવલકથાઓની લિખિત સ્વરૂપે ચર્ચા બહુ જ ઓછી થઈ છે. અનિલા

દલાલની પદ્ધતિ નિતાંત કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની નથી. ગુજરાતી ભાવક આગળ પરદેશી સર્જકની વાત કરવાની છે એટલા જ માટે તેઓ સર્જકના જીવનની વાતો કરે છે એમ નથી. ઉપર ટાંકેલા અવતરણથી સ્પષ્ટ થાય છે કે સાહિત્યને ઘડવામાં અસાહિત્યિક પરિબળોના મહત્ત્વના ફાળાનો અહીં સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે. તો બીજી બાજુ અનિલા દલાલ માને છે કે– 'કોઈ પણ સર્જકના સર્જનમા એના વ્યક્તિત્વની અને વાતાવરણની ઝાંય પડ્યા વિના રહે નહિ. તેમ છતાં તેના સર્જનનું મૂલ્યાંકન માત્ર તેના જીવન સંબંધે કરવા જતાં તેને ઘણી વાર અન્યાય થઈ જાય.' આ જોખમ વ્હોરીને પણ જ્યાં જ્યાં જરૂરી હતી ત્યાં ત્યાં જીવનચરિત્રાત્મક સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો છે, જ્યાં કૃતિઓ આત્મકથનાત્મક બની હોય ત્યાં તો ખાસ. એ રીતે જોયસ, કાફ્કા, લોરેન્સના સન્દર્ભે જીવન અને સાહિત્યની વાત સમાન્તરે કરવામાં આવી છે; ક્યાંક સાહિત્યના ઇતિહાસને ધ્યાનમા રાખવામાં આવ્યો છે– દા.ત. જોયૂસની ચર્ચા કરતી વખતે આંતરચેતના પ્રવાહની ટેક્નિક વિશે તથા તેના પુરસ્કર્તાઓ વિશે વ્યવસ્થિત ચર્ચા જોવા મળશે. અનિલા દલાલ લેખના પ્રારંભે આવી જીવન ચરિત્રાત્મક સામગ્રી આપે છે, પણ તે સ્થૂળ નથી. કાફ્કા વિશેના લેખમાં તેમની પદ્ધતિ બહુ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે—'કાફ્કાના સાહિત્ય વિશ્વમાં પથરાયેલી એકલતા, વિચિત્રતા, નિરર્થકતા અને ક્યારેક ઉષ્માહીનતાના ભાવનું મૂળ બતાવવા તેઓ જીવનની વિગતોને ટાંકતા જાય છે. પણ છેવટે તો તેઓ કૃતિલક્ષી ચર્ચા કરે છે, આ ચર્ચા સામગ્રીલક્ષી અને સાથે સાથે ટેકનિકનાં મહત્ત્વનાં પાસાંને આવરી લેનારી બને છે, ક્યાંક વધુ જાણીતી કૃતિને બદલે ઓછી જાણીતી કૃતિઓની ચર્ચા હાથ ધરી છે– એ રીતે 'યુલિસીસ'ને બદલે 'અ પોર્ટ્રેટ' 'સન્સ ઍન્ડ લવર્સ'ની વિગતવાર ચર્ચાને બદલે 'ધ રેઈન બો'ની ચર્ચા અહીં સ્થાન પામી છે, એ આવકારદાયક પણ ગણાય. આપણને એ રીતે અપરિચિત સાહિત્યકૃતિનો પરિચય પ્રાપ્ત થાય છે.

અહીં જે નવલકથાઓની ચર્ચા કરી છે તે બધા નવલકથાકારો ટેક્નિક વિશે સભાન છે, એટલે પછી વિવેચક માટે એ કૃતિની રૂપરચનાની ચર્ચાવિચારણા કર્યા વિના બીજો કોઈ ઉપાય રહેતો નથી. એ રીતે અહીં 'અ પોર્ટ્રેટ'ના નાયક સ્ટીફનની ચેતનાના મહત્ત્વનાં સંવેદનોને કયાં કથાઘટકો દ્વારા કેવી રીતે આકારિત કરવામાં આવ્યાં છે તેની, કાફ્કાની રચનાઓમાં જોવા મળેલી પ્રતીકાત્મકતાઓની, આઈરિસ મર્ડોકની નવલકથા 'બ્રૂનોઝ ડ્રીમ'માં કથનકેન્દ્રના ઉપયોગની વિશિષ્ટતાની ચર્ચા વાંચનારને ખૂબ જ સંતોષ આપે એવી છે. ક્યાંક વિષયનો વ્યાપ અત્યન્ત વિસ્તૃત હોવાને કારણે મુદ્દાઓ વ્યવસ્થિત રીતે ચર્ચા

શકાયા નથી. કાફકાની ચર્ચામાં આવું બન્યું છે, 'ધ મેટા મોર્ફોસીસ' વાર્તાની ચર્ચા સાવ પાંખી છે, 'આ પોર્ટ્રેટ'માં સ્ટીફનના વિકસતા વ્યક્તિત્વ સાથે શૈલીની પરિપક્વતા કઈ રીતે સમાંતરે સિદ્ધ થતી જાય છે તેની ચર્ચા ગુજરાતી નવલકથાકારને અને વાચકને વધુ ઉપયોગી નીવડી હોત એટલે રોબ ગ્રિયેની નવલકથા વિશેના લેખ પૂરતું કહી શકાય કે તેઓ એ કૃતિના મૂલ્યાંકન વિશે સંદિગ્ધ છે : એક બાજુ તેઓ આ નવલકથા વિશે ફ્રુકરોન્કનો અભિપ્રાય ટાંકે છે– 'આ નિરૂપણ કોઈ રસબોધ કરાવી શકતું નથી.' આ મતની સાથે તેઓ સંમત થાય છે અને છતાં આ કૃતિની મહત્તા પણ એટલી જ સ્વીકારે છે. 'દર્પણનું નગર' લેખ આખા ગ્રંથમાં સૌથી વધુ નબળો છે. ખરેખર તો આ નવલકથા વિશે વધારે વિગતથી, મોકળે મને વાત કરવા જેવી હતી. વાસ્તવિકતા અને ફેન્ટસીના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે આવી નવલકથા એક સરસ તક પૂરી પાડે છે.

કથાસાહિત્યની વિવેચનામાં તો હજુ કેટકેટલું કરવા જેવું બાકી છે, પણ એ અપેક્ષાઓની વાત કરીને આવા પુસ્તકનું મૂલ્ય ઓછું આંકવું નથી. આ પ્રકારનાં પુસ્તકો ગુજરાતી ભાવક માટે રચાતાં હોઈ તેમાં એક સ્વાભાવિક મર્યાદા પ્રવેશે છે; આવા લેખોનો અનુવાદ થાય અને પશ્ચિમના અભ્યાસીને પણ સાર્થક જણાય એવી કક્ષાના અભ્યાસ લેખો થવા જોઈએ. જો કે આપણા હાથે થયેલા ઉત્તમ કાર્યની તટસ્થ મૂલવણી ત્યાં થશે જ એવો કોઈ નિયમ નથી. છતાં નેમ તો એ રહેવી જોઈએ.

— શિરીષ પંચાલ

પત્રચર્ચા

પ્રિય શિરીષભાઈ,

મારે બે વાતો કહેવી છે:

(૧) સુરેશભાઈ દ્વારા વસ્તાનાં પદોનું અતિ મૂલ્યાંકન થયું છે, તે વાત સાચી, પરંતુ એથી એનું મૂલ્ય ઘટતું નથી. સુરેશભાઈ જેવાના હાથે વસ્તાનાં પદો આવવા કે મધ્યકાલીન કવિતા આવવી તેને હું આ સાહિત્યનું સૌભાગ્ય સમજું છું.

(૨) ભાયાણીસાહેબની એક મર્યાદા તમારા ધ્યાન ઉપર મૂકું તો— ભાયાણીસાહેબના શ્રીકૃષ્ણવિષયક અને ભજન આદિ વિષયક મંતવ્યો, અંગ્રેજીમાં થયેલાં શોધ કાર્યો ઉપરથી આવેલાં છે. મારો ખ્યાલ છે ત્યાં સુધી ભાયાણીસાહેબને પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઓછો છે. તમને આજે જ બનેલો એક દાખલો આપું તો સૂરતના સેન્ટર ફોર સોશ્યલ સ્ટડીઝના સંશોધક ડૉ. ડેવીડ હાર્ડીમેન અત્યારે અહીં છે. એ અને લંડન યુનિ. ના કુ. પરિતા ત્રિવેદી ભજન સાહિત્ય ઉપર શોધકાર્ય અર્થે નીકળ્યા છે. છેલ્લા પાંચેક દિવસથી અહીં છે. અહીંના ખારવા, મેર, કોળી, હરિજન, બાવા વગેરે જુદી જુદી જ્ઞાતિની ભજન મંડળીઓને એ લોકો દરરોજ સાંભળે છે.

અનુક્રમ

અણુમાનીતી	કાર્તિક દવે	૩
શેરડો	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૫
એક રચના	બકુલ ટેલર	૬
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	૭
વાઘની વાતો	દિલીપ ઝવેરી	૯
તાન્કા	હોર્હે લુઈ બોર્હેસ	
	અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા	13
મને ફોમ છે : ફોટા	ભરત નાયક	૧૪
સ્વપ્નસુંદરી	ભૂપેન ખખ્ખર	૧૯
ડેફોડિલ બોંબ	એલન ટેમ્પરલી	
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૬
કાવ્ય ભાષા—એક નોંધ	નીતિન મહેતા	૪૭
રાષ્ટ્રકવિ રઘુકાર	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	૫૪
જાણે કે		
મિનિએચર મહાભારત	રાધેશ્યામ શર્મા	૬૮
કેથલીન રેઈન સાથેની મુલાકાત	અનુ. સુભાષ દવે	૭૫
ગ્રંથસમીક્ષા		
'સધરો'	અજિત ઠાકોર	૮૨
'ખડકી'	મણિલાલ પટેલ	૮૮
'કાવ્યકૌતુક'	વિજય શાસ્ત્રી	૯૩
'દર્પણનું નગર'	શિરીષ પંચાલ	૧૦૨
ઈ	નરોત્તમ પલાણ	૧૦૫

પ્રકાશન સમય : ૧૫ માર્ચ, ૧૯૮૮